μηνιαίο μουσικό περιοδικό • τεύχος 36 • φεβρουάριος 81 • δρχ. 50

HiFi ΠΟΠ και ΡΟΚ

Αφίσες: WHITESNAKE - GILLAN



- ★ SKY
- ★ AC/DC
- ★ B-52'S
- ★ FLOCK
- ★ ALAN PARSONS
- ★ ROD STEWART
- ★ PAT BENATAR
- ★ ADAM AND THE ANTS
- ★ 18 ΣΕΛΙΔΕΣ ΔΙΣΚΟΚΡΙΤΙΚΗ

O DAVID BOWIE παρουσιάζει όλα τά άλμπουμ του

JOHN LENNON ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΜΕΡΟΣ 2ο



Μουσικά, ὁ πιό σημαντικός ἐκτελεστής τῆς δεκαετίας τοῦ '70 ἦταν ὁ David Bowie. Πάντοτε νεωτεριστικός, ποτέ ξεπερασμένος, ἄλλαζε κατεύθυνση μετά ἀπό κάθε ἄλμπουμ (μέ τήν ἐξαίρεση τριῶν ἀσυνήθιστων ἄλμπουμ πού ἔκανε μέ τόν Brian Eno), τραβῶντας τίς διαμαρτυρίες τῆς ὑπόλοιπης πόπ μουσικῆς.

Ὁ Bowie εἶναι τελικά ὑπεύθυνος γιά ὁ,τιδήποτε ἀπό τό Glitter Rock μέχρι τόν Gary Numan, καί ἐνδιάμεσα χρησίμευσε καί σάν πρόδρομος τῆς ντίσκο. Ἀκόμη καί οἱ πάνκς δανείστηκαν πολλά ἀπό τίς παραγωγές τοῦ Bowie στούς δίσκους τοῦ Lou Reed, τοῦ Iggy Pop καί τῶν Mott The Hoople.

Ἡ ἀνάμιξη τοῦ Bowie μέ τή δουλειά του εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τή σχεδόν πλήρη ταυτότητά του μέ τούς χαρακτῆρες πού δημιούργησε καί ἔχει δώσει συνεντεύξεις σάν Ziggy Stardust, Aladdin Sane καί Thin White Duke.

Μ' αὐτή τή χρησιμοποίηση τῶν προσωποποιήσεων ἔχει ἀποκτήσει φήμη ἀνάμεσα στούς δημοσιογράφους γιά τήν διαβόητη ἀσυνέπειά του, ἀλλά ἄν συγκεντρωθοῦν ὅλες οἱ συνεντεύξεις του, φαίνεται νά μήν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό, ἄς ποῦμε, ἡ περίπτωση τοῦ Bob Dylan.

Ὅπως καί ὁ Dylan, ὁ Bowie εἶναι συχνά αὐθάδης, ἀσαφής καί ἀπομονωμένος. Δίνει λίγες συνεντεύξεις, ἀλλά μέχρι τή στιγμή πού θά συμπληρώσει τήν αὐτοβιογραφία πού φαίνεται ὅτι γράφει, εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά νά κατανοήσουμε κάπως αὐτόν τόν ἀξιοσημείωτο ἄντρα.

Τά ἀποσπάσματα πού παρουσιάζονται ἐδῶ εἶναι παρμένα κυρίως ἀπό τόν Βρετανικό καί Ἀμερικάνικο μουσικό τύπο, ἀλλά ὑπάρχουν καί ραδιοφωνικές συνεντεύξεις, ἰδίως αὐτές πού ἔγιναν στή διάρκεια τῆς μακριᾶς περιόδου, πού ὁ Bowie ἔζησε ἔξω ἀπό τήν Ἀγγλία.

Ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά γνωρίσουμε ἕνα ἄλμπουμ εἶναι ἡ γνώμη τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ του καί ὄχι ἐκείνων πού μέ διάφορα λογοπαίγνια τό θάβουν ἤ τό ξεθάβουν...

Ο BOWIE Μιλάει Ο Ίδιος Για Τους Δίσκους Του

Κάθε ἄλμπουμ ἦταν ἀρκετά πετυχημένο στό νά ἀπεικονίσει τήν ξεχωριστή ἐποχή, ἤ κατά κάποιο τρόπο νά φωτογραφήσει ἐκεῖνο τόν καιρό. Ἦταν μιά φωτογραφία τοῦ μουσικοῦ χρόνου. Θά μοῦ ἄρεσε νά ξανακυττάω τά ἄλμπουμ μου, πίσω στή δεκαετία τοῦ '70 καί νά σκέφτομαι ὅτι ἔχω ἕνα μικρό σέτ ἀπό φωτογραφίες μέ χρονοκάψουλες, πού θά μοῦ δείχνουν πῶς ἦταν ὁ κάθε χρόνος.

«LOVE YOU TILL TUESDAY»

Ἐπανακυκλοφόρησε μέ τόν τίτλο «The World Of David Bowie». Ἔκανα ἕνα σωρό πράγματα τοῦ Newley στό πρῶτο-πρῶτο ἄλμπουμ πού ἔκανα «Love You Till Tuesday». Εἶναι ἕνα πολύ παράξενο ἄλμπουμ. (1972)
Τά ἴδια κόλπα ἔκανα, ἰδίως ὅταν ἤμουν νεότερος. Ἤμουν ὁ χειρότερος μίμος τοῦ κόσμου — ἐννοῶ ὁ Anthony Newley. Ἤμουν ὁ Anthony Newley γιά ἕνα χρόνο. Αὐτός τά παράτησε στή μέση, πράγμα πού εἶναι φοβερό, γιατί κάποτε ἦταν ἕνας ἀπό τούς πιό ταλαντούχους ἄντρες πού ἔβγαλε ποτέ ἡ Ἀγγλία. Θυμᾶστε τίς σειρές «Gurney Slade»; Ἦταν καταπληκτικές. Ἕνας φίλος μου ἔχει μιά συλλογή ἀπό αὐτές καί ὑπάρχουν πολλά ἀπό τούς Μόντυ Πάιθονς ἐκεῖ μέσα — τολμηρά καί μή ἀστεῖα. (1972)

«DAVID BOWIE»

Κυκλοφόρησε στίς ΗΠΑ μέ τόν τίτλο «Man Of Words, Man Of Music» καί ἀργότερα ἐπανακυκλοφόρησε σάν «Space Oddity».
Στ' ἀλήθεια δέν ἤθελα νά κάνω δίσκους γιά πολλά χρόνια. Ἀλλά ὁ κόσμος τό ζητοῦσε καί ἔτσι ἐπέστρεψα στά στούντιο. Ἔκανα μιμική γιά ἐνάμισυ χρόνο. Αὐτή εἶναι ἡ ἐπάνοδός μου! Ἐκεῖνο τό πρῶτο ἄλμπουμ πού ἔκανα ἑτοιμάστηκε πολύ γρήγορα. Ἀποκαρδιώθηκα μέ τήν πόπ ἀπό τήν ἔλλειψη δουλειᾶς. Ἦταν ὅλο Tamla Motown καί δέν εἶχα πολλές εὐκαιρίες μέ τό εἶδος τῆς μουσικῆς μου. Ἄρχισα νά ἐνδιαφέρομαι περισσότερο γιά τό θέατρο καί τή μιμική. Δέν θεωρῶ ἀκόμη τόν ἑαυτό μου ἠθοποιό. Εἶμαι συγγραφέας. Στ' ἀλήθεια δέν θά ἤθελα νά κάνω τό τραγούδι ὁλοκληρωτική μου ἀπασχόληση. (1969)
Ἀλήθεια δέν μπορῶ νά ἔχω καμιά σχέση μ' ἐκεῖνο τόν ἄνθρωπο, γιατί ἐκεῖνος ἔμπαινε σέ περιπέτειες πού ἐγώ ἔχω ἀφήσει ἀρκετά χρόνια τώρα. Ὁ τρόπος τῆς ζωῆς του εἶναι πολύ διαφορετικός ἀπό τόν δικό μου, πολύ πολύ διαφορετικός. Δέν μπορῶ νά συνδεθῶ μαζί του ἤ νά ἔχω ὁποιαδήποτε σχέση. Δέν μπορῶ νά σκεφτῶ πῶς σκεφτόταν. Ὁ μόνος δεσμός εἶναι τό «Space Oddity». Αὐτό εἶναι τό μόνο κομμάτι πού βγῆκε ἀπό ἐκείνη τήν περίοδο πού αἰσθάνομαι ἀκόμα κάτι γι' αὐτό. Τό «The Cygnet Commitee» εἶναι τό μοναδικό ἄλλο. (Σεπτέμβριος 1976)

«THE MAN WHO SOLD THE WORLD»

Τό «The Man Who Sold The World» ἔχει σχέση μέ τά ναρκωτικά περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλο ἄλμπουμ πού ἔκανα. Αὐτό ἦταν ὅταν εἶχα ἀνακατευτεῖ γιά τά καλά μέ τά ναρκωτικά. Τό «Young Americans» εἶναι ἴσως τό δεύτερο πλησιέστερο ἄν καί εἶναι ἀπό τήν πρόσφατη περίοδο ἀνάμιξής μου μέ τά ναρκωτικά. Τό «The Man» ἔγινε ὅταν ὑποστήριζα κατά κάποιο τρόπο τό χασίς. Ἀπό τή στιγμή πού σταμάτησα νά χρησιμοποιῶ αὐτό τό ναρκωτικό, κατάλαβα ὅτι μετρίαζε τήν φαντασία μου. Τέλος τῶν ἀργῶν ναρκωτικῶν. (Ἄνοιξη 1976)
Ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τό «The Man Who Sold The World» θά ἦταν καλύτερο ἄν τό εἶχα κάνει ἀργότερα, ἄν καί εἶναι ἕνα ἀπό τά καλύτερα ἄλμπουμ πού ἔχω κάνει. Ἦταν μία ἀπόλυτα τραυματική περίοδος. (1972)

«HUNKY DORY»

Πρόκειται νά εἶναι τεράστιο καί αὐτό μέ φοβίζει κάπως γιατί ξέρω ὅτι ὅταν φτάσω στήν κορυφή μου καί ἔρθει ἡ στιγμή νά προσγειωθῶ πάλι, θά εἶναι ἕνα χτύπημα! (1971)
Ὅταν κάναμε αὐτό τό ἄλμπουμ εἴμασταν αὐθάδεις καί ἐπιδεικτικοί... (1972)





«THE RISE AND FALL OF ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS»

᾿Αρχικά τό βρίσκω συναρπαστικό. ῎Επειτα λυπᾶμαι, γιατί ξέρω γιά ποιό λόγο ἔγινε ὁ Ziggy καί τί συνέβη στόν Ziggy. (1972)
Τό «Five Years» εἶναι ἕνα αἰσιόδοξο τραγοῦδι. Γιά τήν ἀκρίβεια ἔτσι θά ἔπρεπε νά θεωρηθεῖ ὅλο τό ἄλμπουμ. Τό «Starman» μποροῦμε νά τό πάρουμε στό ἄμεσο ἐπίπεδο τοῦ «There's A Starman In The Sky Saying Boogie Children», ἀλλά ἡ ἰδέα του εἶναι ὅτι τά πράγματα στόν οὐρανό εἶναι ἀρκετά ἀνθρώπινα καί ἀληθινά καί θά ἔπρεπε νά εἴμαστε κάπως περισσότερο εὐτυχισμένοι μέ τήν προοπτική τοῦ νά συναντήσουμε ἀνθρώπους. (1972)
Δέν μοῦ ἔκανε καθόλου ἔκπληξη ὅτι ὁ Ziggy μέ καθιέρωσε. Δημιούργησα ἕνα τελείως ἀξιόπιστο τύπο ρόκ ἥρωα — πολύ καλύτερο ἀπό τό εἶδος πού δημιούργησαν οἱ Monkees. ῾Ο δικός μου ρόκερ ἦταν πολύ καλύτερος ἀπό ὁποιουδήποτε ἄλλου.

«ALADDIN SANE»

Τό «Aladdin» εἶναι ἕνα ἀποτέλεσμα τῆς τρέλας μου μέ τήν ᾿Αμερική ἐκεῖνο τόν καιρό — δέν εἶχα ἀκόμη συμβιβαστεῖ μαζί της. Τώρα ἔχω. Ξέρω τίς περιοχές πού μοῦ ἀρέσουν περισσότερο στήν ᾿Αμερική.
Ξέρω τό εἶδος τῶν ἀνθρώπων πού μ' ἀρέσει. Εἶμαι ἐδῶ ἀρκετό καιρό — ἀπό τόν ᾿Απρίλη. Εἶχα τήν εὐκαιρία νά ξεκαθαρίσω τά αἰσθήματά μου. Καί εἶμαι ἀρκετά εὐτυχισμένος ἐδῶ. Βρῆκα διαφορετικούς ἀνθρώπους.
᾿Αλλά εἶχα γίνει ἕνα πολύ περίεργο εἶδος παρανοϊκοῦ ἀτόμου, ὅταν ἔγραφα τό «Aladdin». Πολύ μπερδεμένοι ἄνθρωποι καί εἶχα καταβληθεῖ πολύ. Αὐτό εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τό «Aladdin». ...Καί ἤξερα ὅτι δέν εἶχα πάρα πολλά νά πῶ γιά τό rock 'n' roll. ᾿Εννοῶ ὅτι ὁ «Ziggy» εἶπε ὅσα ἤθελα νά πῶ. Τό «Aladdin» ἦταν στήν πραγματικότητα τό ᾿Αμερικάνικο «Ziggy». Πάλι, ἦταν ἁπλῶς μιά παρατήρηση τῶν γύρω μου, βλέποντας τί εἶχα στό κεφάλι μου. (Σεπτέμβριος 1974)
«Aladdin» εἶναι στήν πραγματικότητα τό τραγοῦδι τοῦ τίτλου. Τό ἄλμπουμ γράφτηκε στήν ᾿Αμερική. Τά κομμάτια δέν εἶχαν σκοπό νά σχηματίσουν ἕνα concept ἄλμπουμ, ἀλλά κυττάζοντάς τα ξανά, φαίνεται νά ὑπάρχει ἕνα συγκεκριμένο δέσιμο ἀνάμεσα στά κομμάτια.
Δέν ὑπάρχει συνέχεια. Γράφτηκαν σέ διαφορετικές πόλεις καί ὑπάρχει ἕνα γενικότερο αἴσθημα στό ἄλμπουμ, πού πρός τό παρόν δέν μπορῶ νά τό προσδιορίσω. Εἶναι ἕνα αἴσθημα πού δέν ἔχω ἀκόμη δώσει σέ κανένα ἄλμπουμ. Νομίζω ὅτι εἶναι τό πιό ἐνδιαφέρον ἄλμπουμ πού ἔχω γράψει, μουσικά τόσο ἐνδιαφέρον ὅσο ὅλα τά κομμάτια πού ἔχω γράψει. Τό «Drive In Saturday» εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό ἐμπορικά κομμάτια. (᾿Ιανουάριος 1973)
῾Ο τίτλος τοῦ ἄλμπουμ ἄλλαξε ἀπό «Love Aladdin Vein» σέ «Aladdin Sane»...
Αὐτό τό ἄλμπουμ εἶναι γιά τίς ΗΠΑ σάν μιά μικρή κεντρική ἰδέα. ᾿Αρχικά ἔνιωθα ὅτι τό «Love Aladdin Vein» ἦταν σωστό, ἀλλά μετά σκέφτηκα ὅτι ἴσως δέν θά ἔπρεπε νά τούς διαγράψω τόσο εὔκολα καί ἔτσι τό ἄλλαξα. ῎Επειτα στό «Vein» ὑπῆρχε καί μιά ὑπόνοια γιά ναρκωτικά, ἀλλά δέν εἶναι τόσο καθολικό. (Μάιος 1973)
Τό «Aladdin Sane» ἀκολουθεῖται ἀπό τρεῖς ἡμερομηνίες: «Aladdin Sane (1913 — 1938 — 197;)»...
῾Απλῶς προσπαθοῦσα νά δώσω στό τραγοῦδι ἕνα αἴσθημα ἐπικείμενης καταστροφῆς, πράγμα πού ἐκείνη τήν ἐποχή στήν ᾿Αμερική, ὅταν συνέθετα, τό αἰσθανόμουν. ῏Ηταν τό ἑπόμενο σημεῖο τῆς δυστυχίας. Αἰσθανόμουν ἔτσι ἀπό τό 1940 — κάτι. (1973).
Στό «Jean Genie» ἤθελα νά πιάσω τόν ἴδιο ἦχο πού εἶχαν οἱ Stones στή φυσαρμόνικα στό πρῶτο τους ἄλμπουμ. Δέν ἔφτασα τόσο κοντά σ' αὐτό, ἀλλά κατάφερα αὐτό πού ἤθελα — μιά αἴσθηση τῶν Σίξτυς. (1972)

«PIN-UPS»

Αὐτό τό ἄλμπουμ ἦταν μιά εὐχαρίστηση. Καί ἤξερα ὅτι τό συγκρότημα (The Spiders) ἦταν ὑπό διάλυση. Κατά κάποιο τρόπο ἦταν ἕνα τελευταῖο ἀποχαιρετιστήριο γι' αὐτούς. (Σεπτέμβριος 1974)
῎Εχω ὅλους αὐτούς τούς παλιούς δίσκους, ἀλλά δέν ἀντιγράψαμε τά τραγούδια. ῾Απλῶς πήραμε τά βασικά ἀκκόρντα καί δουλέψαμε μόνοι μας ἀπό κεῖ καί πέρα. Μερικά ἀπό αὐτά δέν χρειαζόντουσαν κἄν κάποια ἐπεξεργασία — γιά παράδειγμα τό «Rosalyn». ᾿Αλλά οἱ περισσότερες ἐνορχηστρώσεις ἔχουν γίνει ἀπό μένα καί τόν Mick... καί τόν Aynsley ἐπίσης. (Αὔγουστος 1973)
Εἶναι ὅλα τραγούδια πού τότε σήμαιναν πολλά πράγματα γιά μένα — μοῦ εἶναι ὅλα πολύ ἀγαπητά.
Αὐτά ὅλα εἶναι συγκροτήματα πού συνήθιζα νά πηγαίνω νά ἀκούω, ὅταν ἔπαιζαν στό Marquee ἀνάμεσα στό 1964 καί 1967. Κάθε ἕνα ἀπό αὐτά σήμαινε κάτι γιά μένα ἐκείνη τήν ἐποχή. Εἶναι τό Λονδίνο μου ἐκείνου τοῦ καιροῦ. (Αὔγουστος 1973)
Chateau D' Herouville ἦταν τό ὄνομά του καί τί ὑπέροχο μέρος γιά νά ἠχογραφήσεις ἕνα ἄλμπουμ. Ζέστη, καλοκαιριάτικη λιακάδα, ἕνα πολύ ὄμορφο Chateau καί ἕνα φανταστικό 16—Track στούντιο ἠχογράφησης. ᾿Αρκετά γιά νά εὐχαριστήσουν κάθε σκληρά ἐργαζόμενο, φθαρμένο ἀπό τήν πόλη, νεαρό μουσικό. Τό Chateau βρίσκεται στό χωριό τοῦ Herouville, ἀκριβῶς ἔξω ἀπό τό Παρίσι. Περάσαμε τρεῖς ὑπέροχες βδομάδες ἐκεῖ, ἠχογραφώντας τό νέο μου ἄλμπουμ, «Pin-Ups». Εἶναι ὅλα αὐτά τά ἀστεῖα καί ἐπιδεικτικά τραγούδια ἀπό τά μέσα τῶν Σίξτυς, πού δέν βρῆκαν ποτέ τήν προσοχή πού ἄξιζαν οἱ ὄμορφοι, ἁπλοί ρυθμοί τους. ῾Ο Ronno, ὁ Trevor καί ὁ Mike Garson ἦταν ἐκεῖ μαζί μας καί ὁ Aynsley Dunbar ἦρθε καί αὐτός γιά νά παίξει ντράμς.
Εἴχαμε μιά ἀτέλειωτη σειρά ἀπό ἐπισκέπτες, ὅπως ἡ Jean Millington (Funny), ἡ Nico, αὐτή ἡ πραγματικά ὑπέροχη τραγουδίστρια μαζί μέ ἕνα φίλο της. ῾Η Kid Jensen (ἀπό τό Ράδιο Λουξεμβοῦργο) καί μιά ἀξιολάτρευτη Γαλλίδα τραγουδίστρια ὀνόματι Christine.
Τά γεύματα ἦταν ἕνα σπουδαῖο γεγονός, ὅταν ὅλοι καθόμασταν σέ ἕνα πολύ μακρύ τραπέζι, μέ κεριά καί ξηρό κρασί, ὑπέροχο φαγητό καί ὅλα αὐτά τά ὄμορφα πρόσωπα μέ τά μαυρισμένα μάγουλα καί τά ἀστραφτερά μάτια.
Τό Chateau ἀνῆκε κάποτε στόν φημισμένο κλασικό συνθέτη Σοπέν καί γιά ἕνα διάστημα κατοικοῦσε ἐκεῖ ἡ διάσημη συγγραφέας Γεωργία Σάνδη.

῾Ηχογραφήσαμε τό «Pin-Ups» σέ ἕνα ἀπό τά δύο στούντιο πού στεγάζει τώρα τό Chateau, τόGeorge Sand Studio, πού βρίσκεται ἐκεῖ πού κάποτε ἦταν οἱ στάβλοι. Τό ἄλλο στούντιο, πού ὀνομάζεται The Chopin Studio, βρίσκεται στό κυρίως σπίτι καί τά δύο κτίρια συνδέονται μέ μία στοά. Τό Chateau εἶναι φτιαγμένο ἀπό φυσική πέτρα καί στόκο καί περιβάλλεται ἀπό ψηλούς πέτρινους τοίχους καί τεράστιες σιδερένιες πύλες.
῞Οταν κάναμε ἐξορμήσεις ἀπό τό Chateau ἦταν συνήθως μέ τή μεγάλη μας cadilac Fleetwood limousine. Πρέπει νά ἦταν τό μακρύτερο αὐτοκίνητο στή Γαλλία καί πηγαίναμε συνήθως σέ μιά ντισκοτέκ στό Παρίσι, στό Malibu club.
῎Επειτα πίναμε καί χορεύαμε καί διασκεδάζαμε μέχρι τίς 4 ἤ τίς 5 τά ξημερώματα καί μιά νύχτα ἤμουν τόσο ἐρωτευμένος μέ τό Παρίσι πού ἔστειλα τό αὐτοκίνητο πίσω χωρίς ἐμένα καί ἐγώ ἔμεινα στό ὡραιότατο hotel George V. Τίς περισσότερες νύχτες ὅμως, τίς περνάγαμε στό στούντιο, ὅπου πίναμε Γαλλικό κρασί καί ἠχογραφούσαμε μέχρι τό ξημέρωμα.

«Diamond Dogs»

῎Επειτα ὑπάρχει τό καινούργιο ἄλμπουμ πού θά κυκλοφορήσει μόλις ἡ RCA δώσει τήν ἔγκριση γιά τό ἐξώφυλλό του. ᾿Απεικονίζει ἐμένα παραλλαγμένο σέ σκύλο, καί ἀνησυχοῦν λίγο γιατί φαίνονται τά γεννητικά του ὄργανα. ᾿Αλλά ἐκτός ἀπό αὐτό, ὅλα τά ἄλλα εἶναι ἐντάξει. (Μάιος 1974)

Κομμάτια όπως τό «Rock And Roll With Me» καί τό «1984» ἦταν ἔμβρυα αὐτοῦ πού ἤθελα νά κάνω. Δοκίμασα ὅλα τά εἴδη τῶν πραγμάτων. Δέν ἦταν ἕνα concept ἄλμπουμ. Ἦταν μιά συλλογή πραγμάτων.
Καί δέν εἶχα συγκρότημα. Ἔτσι, ἐδῶ εἶναι πού δημιουργεῖται ἡ ἔνταση. Δέν μποροῦσα νά τό πιστέψω ὅταν τέλειωσα, ὅτι τά εἶχα καταφέρει. Εἶχα κάνει τόσα πολλά μόνος μου. Δέν θέλω ποτέ ξανά νά βρεθῶ στήν ἴδια θέση. Σέ τρομάζει νά προσπαθεῖς νά κάνεις ἕνα ἄλμπουμ χωρίς καμιά ὑποστήριξη. Ἤμουν πολύ μόνος μου. Ἦταν τό πιό δύσκολο ἄλμπουμ μου. Ἦταν ἀνακούφιση τό ὅτι πῆγε τόσο καλά.
Τά τραγούδια τοῦ «Diamond Dogs» πού μοῦ ἄρεσαν περισσότερο — ὅπως τό «Rock And Roll With Me» καί τό «1984» — μοῦ ἔδωσαν νά καταλάβω ὅτι ὑπῆρχε ἕνα ἄλλο ἄλμπουμ τουλάχιστον μέσα μου, πού θά ἤμουν εὐτυχισμένος μαζί του. Θέλω νά πῶ, ἄν δέν μπορῶ νά κάνω ἄλμπουμ πού θά εἶμαι εὐτυχισμένος μαζί τους, τότε δέν πρόκειται νά τά κάνω. (Σεπτέμβριος 1974)
Τό «Diamond Dogs» ἦταν ἕνα σκληρό ἄλμπουμ γιά νά ζεῖς μαζί του ἐκείνη τήν ἐποχή, ἀλλά ὡριμάζει, δέν εἶναι ἔτσι, καί κερδίζει δύναμη μέ τό χρόνο. Δέν μοῦ ἀρέσουν ἀρκετά ἀπό τά ἄλμπουμ μου. Ἕνα συμπληρωμένο ἄλμπουμ θά ἦταν δύσκολο νά πῶ ὅτι μ' ἀρέσει. Μ' ἀρέσουν τά σκόρπια κομμάτια. Ἕνα μέρος ἀπό αὐτό ἀποδίδει πολύ καλά καί τό μεγαλύτερο μέρος ἁπλῶς ἀποδίδει. (Ἰούνιος 1978)

«DAVID LIVE»

Τό «David Live» ἦταν ὁ ὁριστικός θάνατος τοῦ Ziggy. Θεέ μου, αὐτό τό ἄλμπουμ. Δέν τό ἄκουσα ποτέ. Ἡ ἔνταση πού περιέχει πρέπει νά εἶναι σάν δόντια βρυκόλακα πού ἔρχονται κατά πάνω σου. Καί αὐτή ἡ φωτογραφία τοῦ ἐξωφύλλου. Θεέ μου, φαίνεται σάν νά βγῆκε μόλις ἀπό τόν τάφο.
Πράγματι ἔτσι αἰσθανόμουν. Αὐτός ὁ δίσκος θά ἔπρεπε νά λέγεται «David Bowie Is Alive And Well And Living Only In Theory». (Ὀκτώβριος 1977)

«YOUNG AMERICANS»

Νομίζω ὅτι αὐτός εἶναι ὁ δίσκος πού πλησιάζει σέ μένα περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλον. Πάντοτε ἔλεγα ὅτι στά περισσότερα ἄλμπουμ ὑποδυόμουν κάτι. Ἦταν ἕνας ρόλος, γενικά.
Καί αὐτό τό ἄλμπουμ εἶναι τό μόνο πού φτάνει τόσο κοντά μου, ἀπό τήν ἐποχή ἐκείνου τοῦ πρώτου «Space Oddity», πού ἦταν ἀρκετά προσωπικό. Εἶμαι στ' ἀλήθεια συνεπαρμένος γι' αὐτό. (1974)
Ὅταν ἠχογραφούσαμε, ἕνα τσοῦρμο παιδιῶν ἔμεινε ἔξω ἀπό τό στούντιο ὅλη τή νύχτα, μέχρι τίς 10 τό ἄλλο πρωί, ἔτσι τούς ἀφήσαμε νά μποῦν καί παίξαμε μερικά κομμάτια ἀπό τό ἄλμπουμ καί τούς ἄρεσε πολύ, πράγμα πού ἦταν παράξενο, γιατί στ' ἀλήθεια δέν ἤξερα τί θά μποροῦσαν νά σκεφτοῦν γιά τήν ἀλλαγή στήν κατεύθυνση.
Εἶναι σκέτο συναίσθημα. Εἶναι ἕνα ἀπό τά πρῶτα ἄλμπουμ πού ἔκανα, πού περιορίζεται στήν συγκινησιακή σύγκρουση. Δέν ὑπάρχει ἴχνος κεντρικῆς ἰδέας. Αὐτό θεωροῦσα σάν τήν περιοχή μου σάν συνθέτη, ἀλλά, ὁλοφάνερα, ἔχω ἀλλάξει. Ὅταν τέλειωσα αὐτό τό ἄλμπουμ, αἰσθάνθηκα, Θεέ μου, εἶμαι ἕνας διαφορετικός συνθέτης ἀπ' ὅτι ἤμουν. Πρίν τά βάλεις ὅλα μαζί, δέν ξέρεις στ' ἀλήθεια τί ἔχεις κάνει — ἁπλῶς σκόρπια κομμάτια.
Ἀλλά ἔπειτα, ὅταν τό ἀκούσαμε ὅλο μαζί, ἦταν φανερό ὅτι εἶχα ἀλήθεια ἀλλάξει. Πολύ περισσότερο ἀπ' ὅτι εἶχα σκεφτεῖ. Κάθε φορά πού παίζω ἕνα τελειωμένο ἄλμπουμ, δέχομαι ἕνα σόκ. Σκέφτομαι — ουάου, ἐκεῖ λοιπόν βρίσκομαι τώρα; (1974)
Δέν ὑπάρχει ἱστορία. Ἁπλῶς νεαροί Ἀμερικάνοι. Πρόκειται γιά ἕνα νιόπαντρο ζευγάρι, πού δέν ξέρου ἄν στ' ἀλήθεια συμπαθοῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλο. Λοιπόν, ἔτσι εἶναι, ἀλλά αὐτοί δέν τό ξέρουν. Εἶναι λιγάκι κατάντημα.
Τό ἑπόμενο τραγούδι, τό «Win» εἶναι στήν πραγματικότητα ἕνα εἶδος παραινετικοῦ τραγουδιοῦ — ἕνα ἤπιο, ἐπιφυλακτικό εἶδος ἠθικοῦ τραγουδιοῦ. Γράφτηκε ἀπό μιά ἐντύπωση πού ἔχω γιά τούς ἀνθρώπους πού δέν ἐργάζονται σκληρά, ἤ δέν κάνουν τίποτε πολύ, ἤ δέν σκέφτονται πολύ σκληρά — ὅπως τό νά μή μέ κατηγοροῦν ἐπειδή μ' ἀρέσει νά δουλεύω σκληρά. Ξέρεις, εἶναι εὔκολο — τό μόνο πού ἔχεις νά κάνεις εἶναι νά νικήσεις (Win). «Γοητεία;»... δέν ὑπάρχει πολύ μπορῶ νά πῶ, εἶναι ἀρκετά αὐτό-ἐπεξηγηματικό... Ὅπως ἐδῶ πέρα, εἶναι λαμπροί νεαροί Ἀμερικάνοι, ξέρεις, ἡ εὔθυμη φράση πρίν τό συντριπτικό κρεσσέντο. Στήν Ἀγγλία εἶναι ἕνα μοιρολόι — οἱ μέρες εἶναι ὅλες γκρίζες ἐκεῖ πέρα. Εἶναι λίγο ἀνησυχητικό.
Τό «Right» προσφέρει ἕνα θετικό βόμβο. Οἱ ἄνθρωποι ξεχνοῦν ποιός εἶναι ὁ ἦχος τοῦ ἐνστίκτου τοῦ Ἀνθρώπου — εἶναι ἕνας βόμβος. Καί οἱ ἄνθρωποι λένε: «Γιατί εἶναι τόσα πράγματα δημοφιλῆ, πού ἁπλῶς προσφέρουν ἕνα βόμβο;» Ἀλλά αὐτό ἀκριβῶς εἶναι τό σημεῖο. Ἀγγίζει μιά ἰδιαίτερη δόνηση, ὄχι ἀπαραίτητα ἕνα μουσικό ἐπίπεδο. Τό «Somebody Up There Likes Me» εἶναι στό στύλ «Πρόσεξε φίλε, ὁ Χίτλερ ἐπιστρέφει»... εἶναι τό κομμάτι τοῦ κοινωνικοῦ ρόκ.
Καί τό «Across The Universe» πού ἦταν ἕνα εἶδος τῆς Flower Power πού ἔγραψε ὁ John Lennon. Πάντοτε σκεφτόμουν ὅτι ἦταν κάπως μυθῶδες καί τοῦ ἄλλαξα τά φῶτα. Σέ πολύ λίγους ἄρεσε. Ἐμένα μοῦ ἀρέσει πολύ καί νομίζω ὅτι στό τέλος του τραγουδῶ πολύ καλά.
Ὁ κόσμος λέει ὅτι χρησιμοποίησα τόν Lennon στό τραγούδι... ἀλλά ἐπίτρεψέ μου νά σοῦ πῶ... κανένας δέν χρησιμοποιεῖ τόν **John Lennon**. Ὁ **John** ἁπλῶς ἦρθε καί ἔπαιξε σ' αὐτό. Ἦταν καταπληκτικός.
Τό «Can You Hear Me» γράφτηκε γιά κάποια ἀλλά δέν πρόκειται νά σοῦ πῶ γιά ποιά. Εἶναι ἕνα πραγματικό τραγούδι ἀγάπης. Δέν σέ κοροϊδεύω. Καί τό τέλος εἶναι τό «Fame» πού λίγο-πολύ τραγουδήθηκε γι' αὐτό πού κάνουμε τώρα. (Αὔγουστος 1975)
Νομίζω ὅτι ἡ δική μου πρόσφατη μουσική ἦταν καλή σόουλ. Δέν εἶναι πολύπλοκη, ἀλλά εἶναι διασκεδαστικό νά τή γράφεις. Ἔκανα τό μεγαλύτερο μέρος της στό στούντιο. Δέ χρειάζεται πολύς χρόνος γιά τήν ἐγγραφή... περίπου δέκα, δεκαπέντε λεπτά γιά τό κάθε τραγούδι. Ἐννοῶ, γιά τό «Young Americans» σκέφτηκα, ἄς κάνω ἕνα χίτ ἄλμπουμ γιά νά κολλήσω ἐδῶ, ἔτσι πῆγα καί τό ἔκανα. Στ' ἀλήθεια, δέν ἦταν πολύ δύσκολο.
Ὅσο γιά τόν John Lennon, ἦταν περισσότερο ἡ ἐπιρροή τοῦ νά τόν ἔχουμε στό στούντιο, πού βοήθησε. Ὑπάρχει πάντοτε ροή ἀδρεναλίνης ὅταν ὁ John εἶναι στήν περιοχή, ἀλλά ἡ μεγαλύτερη συνεισφορά του ἦταν τό ψηλά τονισμένο τραγούδι του στό «Fame». Τό riff ἦταν τοῦ Carlos καί ἡ μελωδία καί οἱ περισσότεροι ἀπό τούς στίχους ἀπό μένα, ἀλλά τίποτε δέν θά συνέβαινε ἄν δέν ἦταν ὁ John ἐκεῖ. Ἦταν ἡ ἐνέργεια καί γι' αὐτό ἔχει κάποιο δικαίωμα καί σάν συνθέτης. Ἦταν ἡ ἔμπνευση. (Νοέμβριος 1976)

«STATION TO STATION»

Μ' ἀρέσει. Ὅμως εὔχομαι νά τό εἶχα κάνει διαφορετικά. Συμβιβάστηκα στό μιξάρισμά του. Τό ἤθελα νεκρό. Θά ἔπρεπε νά εἶναι ἕνα στεγνό μιξάρισμα. Σκέτο, χωρίς ἔκο.
Σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ἠχογράφησης τοῦ ἄλμπουμ ἔλεγα στόν ἑαυτό μου ὅτι θά ἔκανα ἕνα στεγνό μιξάρισμα. Καί ἐνέδωσα, ἐνέδωσα καί πρόσθεσα αὐτό τό ἔξτρα ἐμπορικό ἄγγιγμα. Εὔχομαι, εὔχομαι... εὔχομαι νά μή τό εἶχα κάνει. (Μάρτιος 1976)
Δέν ὑπῆρχε διασκέδαση στήν πορεία τῆς δουλειᾶς — ἐκτός ἀπό τό «Station To Station». Αὐτό ἦταν ἀρκετά ἐνδιαφέρον, γιατί γιά μένα ἦταν σάν ἀπολογία τό νά γυρίζω στήν Εὐρώπη. Ἦταν μιά ἀπό αὐτές τίς κουβεντοῦλες μέ τόν ἑαυτό μου, πού ὅλοι μας ἔχουμε κατά καιρούς.
Χριστέ μου, ὄχι... τί εἶναι αὐτά πού λέω; Ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό αὐτό καί τό «Young Americans» ἦταν ἀνυπόφορα καταπιεστικά. Ἦταν μιά φοβερά τραυματική ἐποχή. Ἤμουν τρομερά ἐξαγριωμένος γιατί ἤμουν ἀκόμη στό rock 'n' roll. Καί ὄχι μόνο ἤμουν, ἀλλά εἶχα φτάσει βαθειά μέχρι τό κέντρο του. Ἔπρεπε νά ξεφύγω. Δέν εἶχα ποτέ τήν πρόθεση νά ἀναμειχθῶ τόσο πολύ μέ τό rock 'n' roll..... καί νἄμαι στό Λός Ἄντζελες, ἀκριβῶς στό κέντρο του. (Ὀκτώβριος 1977)





ΤΑ ΑΛΜΠΟΥΜ ΠΟΥ ΕΚΑΝΕ ΜΕ ΤΟΝ BRIAN ENO

«LOW»

Στό Λός Ἄντζελες ἔπεσα στὴν παγίδα τοῦ νά ἀναφέρομαι στό rock ὅλη τήν ὥρα. Ἦταν αἱμομιξία. Εἶχα βάλει παρωπίδες γιά ὅλες τίς ἄλλες μουσικές πιθανότητες. Ὅταν ἔφυγα προσπάθησα νά ἀνακαλύψω περισσότερα γιά τόν κόσμο. Ἀνακάλυψα πόσα λίγα ἤξερα, πόσα λίγα εἶχα νά πῶ. Ἡ ἔλλειψη στίχων στό «Low» ἀντανακλᾶ πόσο εἶχα μπλοκαριστεῖ μέ τίς λέξεις. Ἔκανα μιά νέα μουσική γλώσσα γιά τή νέα μου ζωή. Εἶναι τόσο προσωπική, πού περιμένω νά παρερμηνευτεῖ. (Ἰανουάριος 1978)
Τό «Low» ἦταν μιά ἀντίδραση στό πέρασμά μου ἀπό αὐτή τήν ἰδιόρρυθμη... αὐτή τήν πληκτική γκριζοπράσινη λάμψη τοῦ Ἀμερικάνικου rock 'n' roll καί τῶν ἀντίκτυπων του. Ξέφυγα ἀπό αὐτό καί γυρίζοντας στήν Εὐρώπη εἶπα στόν ἑαυτό μου «Γιά ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἐξέτασε πάλι γιατί ἤθελες ἀρχικά νά μπεῖς μέσα σ' αὐτό. Τό ἔκανες ἀλήθεια ἁπλῶς γιά νά περιφέρεσαι γύρω ἀπό τό Λ.Α.; Ξεκουράσου. Αὐτό πού χρειάζεσαι εἶναι νά κυττάξεις στόν ἑαυτό σου μέ περισσότερη ἀκρίβεια. Βρές μερικούς ἀνθρώπους πού δέν τούς καταλαβαίνεις καί βρές ἕνα μέρος πού δέν θά ἤθελες νά εἶσαι καί πήγαινε ἐκεῖ. Ἀνάγκασε τόν ἑαυτό σου νά ἀγοράζει τά δικά σου λαχανικά...». Καί αὐτό ἀκριβῶς ἔκανα. Ἔχω ἕνα διαμέρισμα πάνω ἀπό ἕνα μαγαζί μέ αὐτοκίνητα, σέ μιά περιοχή τῆς πόλης πού ὑπάρχουν πάρα πολλοί Τοῦρκοι καί ἔμεινα ἐκεῖ γιά ἕνα διάστημα... (Νοέμβριος 1977)
Τό «Low» εἶναι ἡ ἀντίδρασή μου σέ συγκεκριμένα μέρη. Τό «Warszawa» εἶναι γιά τήν Βαρσοβία καί τή σκοτεινή ἀτμόσφαιρα πού πῆρα ἀπό αὐτή τήν πόλη. Τό «Art Dacade» εἶναι τό Δ. Βερολίνο — μιά πόλη ἀποκομμένη ἀπό τόν κόσμο της, τήν τέχνη καί τήν κουλτούρα της, πού πεθαίνει χωρίς ἐλπίδα ἀνταπόδωσης. Τό «Weeping Wall» εἶναι γιά τό τεῖχος τοῦ Βερολίνου — τή δυστυχία του. Καί τό «Subterranians» εἶναι γιά τούς ἀνθρώπους πού πιάστηκαν στό Α. Βερολίνο μετά τό διαχωρισμό — καί γι' αὐτό τά σαξόφωνα πού θυμίζουν τζάζ καί ἀντιπροσωπεύουν τήν ἀνάμνηση αὐτοῦ πού ἦταν. (Σεπτέμβριος 1977)
Ἐκείνη ἡ ἀρχική περίοδος τῆς ζωῆς στό Βερολίνο, ἔδωσε τό «Low», πού εἶναι: Δέν εἶναι ὑπέροχο νά εἶσαι μόνος σου, ἄς κατεβάσουμε τά στόρια καί ἄς τούς παρατήσουμε ὅλους. Ἡ πρώτη πλευρά τοῦ «Low» ἀφοροῦσε ὅλη ἐμένα: τό «Always Crashing In The Same Wall» καί ὅλη αὐτή ἡ αὐτολύπηση, ἀλλά ἡ δεύτερη πλευρά ἦταν περισσότερο μιά παρατήρηση σέ μουσικούς ὅρους: ἡ ἀντίδρασή μου βλέποντας τό Ἀνατολικό μπλόκ, πῶς ἐπιζεῖ μέσα στή μέση του τό Δ. Βερολίνο πράγμα πού δέν μποροῦσα νά τό ἐκφράσω μέ λέξεις. Ἀπαιτοῦσε μᾶλλον πλοκή καί ἀπό ὅλους τούς ἀνθρώπους πού ἤξερα, μόνο οἱ πλοκές τοῦ Brian Eno ἔβρισκαν σέ μένα τή μεγαλύτερη ἀπήχηση.
Ὁ Brian δέν ἐνδιαφέρεται γιά τή συνάφεια. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μέ ἰδιόρρυθμες ἀντιλήψεις, μερικές ἀπό τίς ὁποῖες τίς καταλαβαίνω πολύ εὔκολα καί εἶναι πολύ προσιτές, ἀλλά ἄλλες εἶναι πολύ πάνω ἀπό τό κεφάλι μου, φίλε, αὐτές πού ἀφοροῦν τίς ἀναλυτικές σπουδές του πάνω στήν κυβερνητική καί τήν ἐφαρμογή του αὐτῶν τῶν πραγμάτων στή μουσική καί τό γενικότερο πλησίασμά του τῶν καλῶν τεχνῶν. Εἶναι κάτι πού τό ἤξερα ἀπό παλιά σάν χαρακτηριστικό ἑνός ἀνθρώπου πού γνώριζα ὅταν ἤμουν νεότερος. Τό βρίσκω πολύ συμπαθητικό. Ὅλες αὐτές οἱ τρέλες...
Ἀλλά δέν μπορῶ νά μιλήσω γιά λογαριασμό του. Περνάγαμε τόν περισσότερο καιρό μας κάνοντας ἀστεῖα. Γελούσαμε καί κυλιόμασταν στό πάτωμα. Νομίζω ὅτι ἀπό ὅλες τίς ὧρες πού περάσαμε ἠχογραφώντας, τά σαράντα λεπτά κάθε ὥρας τά περάσαμε ξεκαρδισμένοι στά γέλια. Ξέρεις τόν Fripp; Εἶναι ἀπίστευτα ἀστεῖος. Τρομερή αἴσθηση τοῦ χιοῦμορ. Τό νά ἔχεις αὐτούς τούς δύο στό στούντιο ἔχει σάν ἀποτέλεσμα ἕνα τέτοιο πηγαῖο χιοῦμορ...
Τέλος πάντων, αὐτό πού κάνω σ' αὐτό τό θαυμαστό κόσμο τῶν ἀνακαλύψεων καί τοῦ πειραματισμοῦ εἶναι μιά ἐπανεστίαση τοῦ τί προσπαθῶ νά κάνω. (Νοέμβριος 1977)
Ἀπογοητεύτηκα ἀπό τήν ὑποδοχή πού ἔκανε ὁ Τύπος στό «Low» — περίμενα περισσότερα ἀπ' αὐτούς.
Πολλοί τό ἀπόρριψαν σάν ἄλμπουμ τοῦ Eno. Ὁλοφάνερα, ἡ συνεισφορά του ἦταν μεγάλη, ἀλλά καί ἐγώ ἔδωσα πάρα πολλά — ἕνα γεγονός πού τείνει νά ἀγνοηθεῖ. (Σεπτέμβριος 1977)
Τό «Warszawa» ἦταν ἡ ἰδέα τοῦ νά προσπαθήσω νά κάνω μιά μουσική εἰκόνα γιά τήν ἐπαρχία τῆς Πολωνίας. Ἀλλά δέν τό εἶπα αὐτό στόν Brian. Ὁ τρόπος ἐνέργειας σ' αὐτό τό κομμάτι ἦταν ἀρκετά ἁπλός.
Εἶπα, «Κύττα, Brian, θέλω νά συνθέσω ἕνα πραγματικά ἀργό μουσικό κομμάτι, ἀλλά θέλω νά ἔχει ἕνα πολύ αἰσθησιακό, σχεδόν θρησκευτικό αἴσθημα. Αὐτό εἶναι ὅλο πού θέλω νά σοῦ πῶ πρός τό παρόν. Τί προτείνεις σάν ἀρχή;».
Καί εἶπε, «Ἄς γράψουμε μιά ταινία μέ κροταλίσματα τῶν δαχτύλων». Καί ἔγραψε νομίζω περίπου 430 κροταλίσματα τῶν μιά ταινία. Ἔπειτα τά γράψαμε ὅλα σάν τελεῖες πάνω σ' ἕνα φύλλο χαρτί καί τά ἀριθμήσαμε καί διάλεξα κομμάτια ἀπό τελεῖες καί ἔκανε καί ἐκεῖνος τό ἴδιο, μᾶλλον αὐθαίρετα. Καί ἔπειτα πήγαμε πίσω στό στούντιο καί ἔπαιξε ἀκκόρντα, ἀλλάζοντάς τα ὅταν ἔφτανε στό συγκεκριμένο ἀριθμό καί προχώρησε ἔτσι. Καί ἔκανα κάτι παρόμοιο στό δικό μου κομμάτι. Ἔπειτα βγάλαμε τά κροταλίσματα, ἀκούσαμε τό κομμάτι τῆς μουσικῆς ὅπως ἦταν καί προσθέσαμε κατόπιν καί τά ἄλλα ὄργανα, ἀνάλογα μέ τό μῆκος τῶν ἀκκόρντων πού εἴχαμε ὁρίσει.
Τό «V-2Schneider» ἦταν πολύ περισσότερο μιά ἰδέα μιᾶς συνέχειας. Ἐκτός τοῦ ὅτι ἀντιστρέψαμε τό ἀρχικό riff, τελείως τυχαῖα. Ἄρχισα νά παίζω τό riff στό σαξόφωνο ἀπό τόν τελευταῖο ρυθμό, ἀντί τόν πρῶτο. Στά μισά σκέφτηκα, «εἶμαι σέ λάθος δρόμο», ἀλλά συνεχίσαμε.
Ἔτσι τώρα ἀκοῦς αὐτή τήν ἀσυνήθιστη εἰσαγωγή πού εἶναι ἀνάποδη — ὄμορφα! ἀδύνατο νά γράψεις κάτι τέτοιο — ἔμεινα μ' αὐτό καί ἔχτισα ὅλο τό τραγούδι πάνω σ' αὐτή τήν ἀνάποδη βάση.
Ἀλλά πρέπει νά πῶ, αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού εἶμαι τόσο δεμένος μ' αὐτά τά ἄλμπουμ: γιατί κάθε track εἶναι ἕνα τελείως διαφορετικό σύστημα μεθόδων. Μοῦ κρατάει τό ἐνδιαφέρον. Εἶναι ἀπίστευτο! Καί ἀκόμη μαθαίνω σέ κάθε ἄλμπουμ πού κάνω μέ τόν Brian.
Τώρα ἔχω μάθει μερικές ἀπό τίς μεθόδους του ἀρκετά καλά καί εἶμαι ἀρκετά ἱκανός σ' αὐτές, ὥστε νά μπορῶ νά τίς χρησιμοποιήσω μόνος μου, ἀλλά ἀκόμη μαθαίνω πολλά ἀπό αὐτόν. Εἶναι αὐθόρμητος, ἀλλά μέ ἕνα ἀργό, μαθηματικό τρόπο. Ἀφήνει τά γεγονότα νά ἐξελιχτοῦν ἀργά καί ἐγώ ἐργάζομαι πολύ γρήγορα. Ἔτσι ὁ Brian μένει στό στούντιο περισσότερο καιρό ἀπ' ὅτι ἐγώ, γιατί συχνά δουλεύουμε χωριστά — κάποιος ἀπό μᾶς δέν θά εἶναι στό στούντιο ὅταν ὁ ἄλλος βρίσκεται ἐκεῖ, ἔτσι δέν ἀκοῦμε ὁ ἕνας τί κάνει ὁ ἄλλος.
Ἀκούγεται, ὅπως λές, πολύ μαθηματικό καί ψυχρό, ἀλλά αὐτό δέν ἀποκλείει τήν ταυτόχρονη μουσική σύγκρουση. Αὐτή ἡ σύγκρουση εἶναι ἡ παρουσίαση μιᾶς συγκινησιακῆς δύναμης καί σέ ἀγγίζει. (Ἰούνιος 1977)

«HEROES»

Τό «Heroes» εἶναι κατά πολύ μιά ἐπέκταση τοῦ «Low». Αὐτό καί τό ἑπόμενο ἄλμπουμ θά εἶναι πάνω στή φλέβα τοῦ «Low». Αὐτό προέρχεται ἀπό πεῖσμα περισσότερο ἀπό κάθε τι ἄλλο. (Σεπτέμβριος 1977)
Ὑποθέτω ὅτι δέν εἶναι τό εὐτυχέστερο τῶν ἄλμπουμ. Ἀλλά δέν εἶναι καθόλου ὑποκειμενικό. Προέρχεται ὅλο ἀπό παρατηρήσεις.
Αὐτή τή στιγμή, εἶμαι ὁ μεγαλύτερος θαυμαστής μου. Τό ἄλμπουμ ἀκούγεται φρέσκο καί δέν ἦταν καθόλου προκατασκευασμένο.
Χρειάστηκα πέντε ἤ ἕξη λεπτά γιά νά γράψω τούς στίχους σέ κάθε τραγούδι καί μείναμε στό στούντιο γιά δύο βδομάδες. Ἄν δούλευα μόνος μου δέν θά χρειαζόταν τόσος πολύς καιρός. Δέν κάνω ἐπαναλήψεις, ἐκτός ἄν εἶναι ἀπόλυτα ἀναγκαῖο. Βαριέμαι τόσο εὔκολα. (Ὀκτώβριος 1977)
Τό Βερολίνο εἶναι μιά πόλη φτιαγμένη ἀπό μπάρ ὅπου πίνουν

λυπημένοι, ἀπογοητευμένοι ἄνθρωποι. Ἐπωφελήθηκα ἀπό τή δουλειά μου ἐκεῖ γιά νά ἐξετάσω τό μέρος μέ προσοχή. Κανείς δέν ξέρει πόσο καιρό πρόκειται νά μείνει ἐκεῖ. Φαντάζεται κανείς ὅτι προχωρεῖ πολύ γρήγορα.
Αὐτός εἶναι ἕνας ἀπό τούς λόγους, ὁπωσδήποτε, πού μέ τράβηξε ἡ πόλη. Εἶναι ἕνα αἴσθημα πού προσπάθησα νά αἰχμαλωτίσω στούς πίνακές μου. Ἔκανα μιά σειρά ἀπό πίνακες ὅσο ἤμουν ἐκεῖ, τῶν Τούρκων πού ζοῦν στήν πόλη. Ὑπάρχει ἕνα track στό καινούργιο ἄλμπουμ πού λέγεται «Neukoln» καί αὐτή εἶναι ἡ περιοχή τοῦ Βερολίνου, ὅπου εἶναι περιορισμένοι οἱ Τοῦρκοι, κάτω ἀπό πολύ ἄσχημες συνθῆκες.
Εἶναι μιά παραμελημένη κοινότητα. Αὐτό εἶναι λυπηρό. Εἶναι πολύ, πολύ λυπηρό. Καί αὐτό τό εἶδος τῆς πραγματικότητας ἔπαιξε μεγάλο ρόλο στήν ἀτμόσφαιρα καί τοῦ «Low» καί τοῦ «Heroes».
Ἐννοῶ, ὅταν ἔχεις ἀντιμετωπίσει μιά ἐμπειρία σάν αὐτή, εἶναι δύσκολο νά τραγουδήσεις: «Ἄς σκεφτοῦμε ὅλοι γιά εἰρήνη καί ἀγάπη...». Ὄχι,... David, γιατί τό εἶπες αὐτό; Αὐτή εἶναι μιά ἠλίθια παρατήρηση. Γιατί αὐτό ἀκριβῶς εἶναι τό σημεῖο πού φτάνεις, ὅταν ἔχεις δεῖ κάτι τέτοιο. Θά ἔπρεπε νά φτάσεις στήν κατάσταση τῆς εὐσπλαγχνίας. Τό τραγούδι τοῦ τίτλου στό «Heroes» εἶναι ἀκριβῶς γιά τό ἀντίκρυσμα αὐτῆς τῆς πραγματικότητας καί τήν ἀντιμετώπισή της.
Ἡ μόνη ἡρωική πράξη πού μπορεῖ νά κάνει κανείς σέ μιά τέτοια κατάσταση εἶναι νά συνεχίσει νά ζεῖ καί νά ἀντλεῖ χαρά ἀπό τήν πολύ ἁπλή εὐχαρίστηση τοῦ ὅτι παραμένει ζωντανός, παρά τίς προσπάθειες πού γίνονται γιά νά τόν σκοτώσουν. (Ὀκτώβριος 1977)
Σκεφτόμουν ὅτι διάλεξα τό μόνο ἀφηγηματικό τραγούδι γιά νά τό χρησιμοποιήσω σάν τίτλο. Ἦταν τυχαῖο, ἀλήθεια, γιατί θά μποροῦσα νά χρησιμοποιήσω ὁποιοδήποτε τραγούδι, ἐφόσον τό ἄλμπουμ δέν ἔχει μιά βασική ἰδέα...
Αἰσθάνθηκα ὅτι ἡ χρήση τῶν εἰσαγωγικῶν πρόσθετε μιά δόση εἰρωνείας στή λέξη «Heroes» ἤ σ' ὅλη τήν ἰδέα τοῦ ἡρωισμοῦ. Λοιπόν, αὐτό τό νόημα εἶχαν στόν τίτλο. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν — σκέφτηκα — πολύ εἰρωνικό. Ὑπάρχει ἕνας τοῖχος κοντά στό στούντιο. Τό ἄλμπουμ ἠχογραφήθηκε στό Hansa By The Wall στό Δ. Βερολίνο — κάπου ἐκεῖ. Εἶναι σέ ἀπόσταση 20 ἤ 30 μέτρων ἀπό τό στούντιο καί τό δωμάτιο ἐλέγχου βλέπει κατευθείαν σ' αὐτόν. Ὑπάρχει ἕνας πυργίσκος στήν κορυφή τοῦ τοίχου ὅπου κάθεται ὁ φρουρός καί κάθε μέρα ἕνα ἀγόρι καί ἕνα κορίτσι συναντιόντουσαν ἐκεῖ. Ἦταν φανερό ὅτι εἶχαν δεσμό.
Καί σκέφτηκα, γιατί ἀπό ὅλα τά μέρη πού μποροῦσαν νά συναντηθοῦν στό Βερολίνο, διάλεξαν ἕνα παγκάκι κάτω ἀπό τόν πυργίσκο τοῦ φρουροῦ στό Τεῖχος; Ἐρχόντουσαν ἀπό διαφορετικές κατευθύνσεις καί συναντιόντουσαν πάντα ἐκεῖ. Ὦ, ἦταν καί οἱ δύο ἀπό τό Δ. Βερολίνο, ἀλλά συναντιόντουσαν πάντα ἐκεῖ ἀκριβῶς. Καί ἐγώ ἔβγαλα τό συμπέρασμα ὅτι αἰσθανόντουσαν κατά κάποιο τρόπο ἔνοχοι γι' αὐτό τό δεσμό τους καί ἐπέβαλαν αὐτόν τόν περιορισμό στούς ἑαυτούς τους, ἐξιλεώνοντάς τους ἔτσι, μ' αὐτή τήν ἡρωική πράξη τους. Χρησιμοποίησα αὐτό σάν βάση... (Νοέμβριος 1977)
Πιστεύω σ' αὐτά τά δύο τελευταῖα ἄλμπουμ περισσότερο ἀπό ὅ,τιδήποτε ἔκανα στό παρελθόν. Ἐννοῶ, κυττάω πίσω στίς προηγούμενες δουλειές μου καί, ἄν καί ὑπάρχουν πολλά πού παραδέχομαι, δέν ὑπάρχουν πολλά πού μ' ἀρέσουν πραγματικά. Δέ νομίζω ὅτι εἶναι πολύ ἀξιαγάπητα ἄλμπουμ.
Ὑπάρχει πολύ περισσότερο καρδιά καί συναίσθημα στό «Low» καί ἰδίως στό τελευταῖο ἄλμπουμ. (Ὀκτώβριος 1977)

«LODGER»

«FANTASTIC VOYAGE». Αὐτό εἶναι σίγουρα πόπ. Τό ἐνδιαφέρον μ' αὐτό εἶναι τά λογιστικά. Παίξαμε τήν ἴδια συνέχεια ἀκκόρντων τέσσερις διαφορετικές φορές καί τό ἴδιο πράγμα ἀκριβῶς παρουσιάζεται καί ἀλλοῦ στό ἄλμπουμ. Πρέπει νά τό εντοπίσεις. Ἤθελα νά βάλω μιά μορφή ἀτένισης μέ ἀφηγηματικό στύλ, ἀκριβῶς στήν ἀρχή τοῦ ἄλμπουμ.
Ἀρχίζει νά γίνεται κάπως σκοτεινό μετά ἀπό αὐτό, ἀλλά εἶναι ἕνα ἀρκετά ἁπλό τραγούδι γιά τό πῶς αἰσθάνομαι, μέ ἕνα παλιομοδίτικο, ρομαντικό τρόπο. Αἰσθάνεται κανείς ἀμέσως ὅτι τόσα πολλά πράγματα εἶναι ἔξω ἀπό τόν ἔλεγχό μας καί εἶναι ἀκριβῶς αὐτό τό αἴσθημα τοῦ θυμοῦ, γιατί δέν θέλεις αὐτά τά πράγματα νά κατευθύνουν τή ζωή σου ἤ νά κανονίζουν τή διάθεσή σου κάθε πρωί.
«AFRICAN NIGHT FLIGHT»: Θά πρόσεξες ἀσφαλῶς τή χρήση τῆς Σουαχίλι*. Αὐτό μεταφρασμένο σημαίνει «Γειά σου, ἀντίο». Αὐτό ἦρθε, γιατί στήν Κένυα, ἰδίως στή Μομπάσα, σέ πολλά μπάρ, θά βρεῖς αὐτούς τούς Γερμανούς πρώην πιλότους, πού τριγυρνᾶνε φορώντας τήν ἐξάρτησή τους. Λένε πάντα ὅτι ἔχουν ἐκεῖ 17 χρόνια καί ὅτι στ' ἀλήθεια πρέπει νά γυρίσουν στή Γερμανία. Παίρνεις μιά ἰδέα γιατί βρίσκονται ἐκεῖ ἀρχικά, ἀλλά ζοῦν περίεργες ζωές, πετώντας μέ τά μικρά Τσέσνα τους πάνω ἀπό τή σαβάνα καί κάνοντας τοῦ κόσμου τίς παράξενες δουλειές. Εἶναι πολύ μυστήριοι χαρακτῆρες καί μιλᾶνε μόνιμα γιά τό πότε πρόκειται νά φύγουν.
Αὐτό τό τραγούδι γράφτηκε γιατί ἀποροῦσα γιά τό τί ἀκριβῶς εἶναι καί τί κάνουν μέ τή δουλειά τους καί γιατί πετᾶνε τριγύρω.





Αὐτό τό track εἶναι πολύ ἐνδιαφέρον. Αὐτό πού κάναμε ἦταν ὅτι πήραμε τή βασική ἰδέα τοῦ «Suzie Q» καί τήν παίξαμε ἀνάποδα. Ἔπειτα ὁ Brian ἀποφάσισε νά βάλει προετοιμασμένο πιάνο. Ἔβαλε στίς χορδές τοῦ πιάνου ψαλίδια καί κάθε λογῆς μεταλλικά ἀντικείμενα. Ἔπειτα βγάλαμε τό κύριο συγκρότημα ἔτσι ὥστε ἔμεινε σκέτο τό πιάνο.
Ἦταν μιά περίπτωση ὅπου ἀρχίζεις μέ ἕνα πράγμα, μετά προσθέτεις ἕνα ἄλλο ἀπό πάνω καί τέλος βγάζεις τό πρῶτο.
«MOVE ON»: Αὐτό φυσικά, εἶναι θορυβώδικα ρομαντικό. Τό ἐνδιαφέρον σημεῖο του εἶναι τό μεσαῖο section. Ἔπαιζα μερικές παλιές ταινίες μου μέ ἕνα Revox καί τυχαῖα ἔπαιξα μία ἀνάποδα καί σκέφτηκα ὅτι ἦταν ὅμορφο. Χωρίς νά ἀκούσω τί ἦταν ἀρχικά, ἠχογραφήσαμε ὅλο τό τραγούδι, νότα πρός νότα, ἀνάποδα καί ἔπειτα προσθέσαμε φωνητικές ἁρμονίες μέ τόν Tony Visconti. Ἄν αὐτό τό παίξεις ἀνάποδα, θά ἀνακαλύψεις ὅτι εἶναι τό «All The Young Dudes».
Αὐτό τό ἔκανα στή Νέα Ὑόρκη, πού εἶναι μιά πολύ διασκεδαστική πόλη πρός τό παρόν. Ὑπάρχει πολύ ἐνδιαφέρον ἐκεῖ καί σίγουρα βρίσκεται στήν ἀκμή της ὅσον ἀφορᾶ τίς τέχνες. Ἡ ὅλη κατάσταση μέ τήν τέχνη εἶναι ἐνδιαφέρουσα στή Νέα Ὑόρκη, πολύ περισσότερο ἀπ' ὅτι στό Λονδίνο.
Πολύ χαίρομαι πού τό συμπέρασμα ἀπό αὐτά τά τρία ἄλμπουμ ἦταν τόσο καλό. Δέν ξέρεις ποτέ, μέχρι πού νά βγεῖς ἀπό τό στούντιο, τί ἀκριβῶς ἔχεις κάνει. Καί θά ἦταν τρομερή ἀπογοήτευση, ἄν τό τρίτο ἄλμπουμ δέν ἔβγαινε καλό. Τουλάχιστον αὐτό ἐδῶ ἔχει μιά μορφή αἰσιοδοξίας.
«YASSASSIN»: Αὐτός εἶναι ὁ Simon House στό βιολί. Ἦταν μέ τούς Hawkwind. Κατάλαβε ἀμέσως τίς σημειώσεις, ἄν καί δέν εἶχε προηγούμενη ἐπαφή μέ τήν Τούρκικη μουσική.
Αὐτό τό τραγούδι εἶναι γιά τόν τύπο τοῦ χαρακτήρα πού βρίσκεις στά καφε-μπάρ στήν Τουρκία. Κάτι ἐνδιαφέρον μ' αὐτό τό τραγούδι ἦταν ὅτι βάλαμε δύο ἐθνικούς ἤχους μαζί: χρησιμοποιήσαμε τά Τούρκικα στοιχεῖα μέ ρυθμό τῆς Τζαμάικα. Αὐτά τά δύο εἶναι παράλληλα.
«RED SAILS»: Ἐδῶ πήραμε ἕνα αἴσθημα τῆς νέας μουσικῆς τῆς Γερμανίας καί τό βάλαμε ἀντιμέτωπο μέ ἕνα Ἐγγλέζο μισθοφόρο ἥρωα σέ στύλ Ἔρολ Φλύνν πού βρίσκεται στή θάλασσα τῆς Κίνας. Ἐδῶ ἔχουμε μιά ὄμορφη διασταύρωση κουλτούρας. Στ' ἀλήθεια δέν ξέρω γιά τί ἀκριβῶς πρόκειται.
«DJ»: Αὐτό εἶναι κάπως κυνικό, ἀλλά ειναι ἡ φυσική μου ἀνταπόκριση στή ντίσκο. Ὁ ντίσκ-τζόκεϋ εἶναι αὐτός πού παθαίνει ἕλκος σήμερα, ὄχι οἱ διευθυντές, γιατί ἄν κάνεις τό ἀκατανόμαστο λάθος νά μή βάλεις ἀκριβῶς στήν ὥρα του ἕνα δίσκο σέ μιά ντισκοτέκ... αὐτό εἶναι. Ἄν ἔχεις τριάντα δευτερόλεπτα σιωπή, ὅλη ἡ καρριέρα σου καταστράφηκε.
Τό πιό περίεργο πράγμα μ' αὐτό εἶναι ὅτι βρισκόμουν στή Νέα Ὑόρκη μέ τόν John Cale καί ἔπαιξα τή βιόλα του πάνω στή σκηνή στό Κάρνεγκι Χώλλ. Μέ φώναξε καί μοῦ ζήτησε νά παίξω σέ μιά γιορτή σέ ἕνα ραδιοφωνικό σταθμό στή Ν. Ὑόρκη. Δέν εἶχα παίξει βιόλα ποτέ στή ζωή μου, ἀλλά ἔμαθα τέσσερις νότες καί ἀκουγόταν φανταστικά. Ἴσως νά μάθω ἄλλες τέσσερις καί νά παίξω στό ἑπόμενο ἄλμπουμ μου.
«LOOK BACK IN ANGER»: Εἶχα αὐτή τήν ἰδέα γιά τούς ἀγγέλους καί τούς ἀγγέλους τοῦ θανάτου, πού εἶναι ἕνας χαρακτήρας πού τόν σέβονται ἰδιαίτερα. Ἀλλά αὐτό εἶναι γιά ἕνα ξεπερασμένο Ἄγγελο τοῦ Θανάτου.
Κάναμε κάτι σ' αὐτό τό τραγούδι πού ἦταν πολύ ἀστεῖο, ἀλλά φοβερά κοπιαστικό γιά τούς μουσικούς. Ὁ Brian καί ἐγώ ἤρθαμε μέ μιά σειρά ἀπό κάρτες μέ ἀκκόρντα ἐπάνω. Τά κολλήσαμε σέ ἕνα πίνακα καί βάλαμε ὅλους τούς μουσικούς νά καθήσουν μπροστά ἀπό τόν πίνακα. Ἔπειτα ὁ Brian καί ἐγώ δείχναμε τόν ἑπόμενο πού θά ἔπαιζε. Ὑπῆρχε πολύ ἔνταση καί ὅσο μεγαλύτερη γινόταν τόσο καλύτερο ἦταν τό ἀποτέλεσμα. Τό κάναμε αὐτό γιά τριάντα λεπτά φωνάζοντας συνέχεια τό στύλ πού θά ἔπαιζαν.
Εὐτυχῶς εἶμαι μέ ἀνθρώπους πού εἶναι πολύ δεκτικοί σ' αὐτό πού θέλω νά κάνουν. Θυμώνουν, φυσικά, ἀλλά μόνο ὅταν δέν ξέρουν ἀκριβῶς τί πρόκειται νά γίνει. Συχνά δέν μπορῶ νά τούς βοηθήσω πολύ γιατί οὔτε καί γώ εἶμαι βέβαιος γιά τό τί πρόκειται νά βγεῖ.
«BOYS KEEP SWINGING»: Αὐτό πού κάναμε ἐδῶ εἶναι ὅτι βάλαμε ὅλους νά παίξουν ὄργανα διαφορετικά ἀπό τό δικό τους. Ξαφνικά εἴχαμε τόν Carlos Alomar πού παίζει ρυθμική κιθάρα, στά ντράμς καί τόν Dennis Davis στό μπάσο. Ἐκεῖνο πού ἦταν παράξενο ἦταν ὁ ἐνθουσιασμός τῶν μουσικῶν πού δέν ἔπαιζαν τό συνηθισμένο ὄργανό τους. Ἔγιναν παιδιά πού ἀνακάλυπταν τό rock 'n' roll ξανά γιά πρώτη φορά.
Τό «Boy» ἔχει τήν ἴδια συνέχεια στά ἀκκόρντα ὅπως καί τό «Fantastic Voyage».
«REPETITION»: Αὐτό εἶναι γιά τό ξυλοφόρτωμα τῶν συζύγων — κάτι πού συχνά διαβάζεις στίς Ἀμερικάνικες ἐφημερίδες. Νομίζω ὅτι ἡ φωνή μου ἀκούγεται ὅπως πρίν πέντε χρόνια. Τό «Fantastic Voyage» θά μποροῦσε εὔκολα νά γυρίσει στό «Hunky Dory». Αὐτό τό ἄλμπουμ φαίνεται νά περιέχει πράγματα ἀπό πολλές διαφορετικές περιοχές τῆς καρριέρας μου.
«RED MONKEY»: Αὐτό τό τραγούδι, νομίζω, εἶναι γιά τήν ὑπευθυνότητα. Στούς πίνακές μου παρουσιάζονται συνέχεια κόκκινα κουτιά καί ἀντιπροσωπεύουν ἐκεῖ τήν ὑπευθυνότητα.
(Μάιος 1979).

* Ἀφρικανική διάλεκτος.


ΔΡΧ. 120
HiFi
ΠΡΟΣΦΟΡΑ!
ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ
ΨΥΧΕΔΕΛΕΙΑ
D. BOWIE:
Το cat people
τον εκανε προσωπο
της χρονιας.
Original soundtrack
cat people
Music by GIORGIO MORODER
ΕΤΗΣΙΟ '82
ΔΗΜΟΨΗΦΙΣΜΑ '82
ΟΙ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΡΟΚ . HI-FI
HEAVY METAL '82
ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΟ ΡΟΚ

David Bowie

«Bowie» είναι το καλύτερο και πιο κοφτερό αμερικάνικο μαχαίρι. Και αυτό το ψευδώνυμο διάλεξε ο David Robert Jones, όταν ασχολήθηκε με το ροκ — σαν να ήξερε από την πρώτη στιγμή ότι θα διαπερνούσε, όπως το μαχαίρι αυτό, όλα τα στυλ του ροκ και θα φάνταζε μοναδικός στην πρωτοτυπία του ανάμεσα στους σούπερσταρς της δεκαετίας του '70.

Ο David Robert Jones γεννήθηκε στις 8 Γενάρη 1947 στη φτωχογειτονιά του Μπρίξτον στο νότιο Λονδίνο, μέσα στην αθλιότητα, τους Τζαμαϊκανούς πρόσφυγες και τη φτώχια. Πέρασε δύσκολη ζωή σαν παιδί: η μητέρα του ήταν ταξιθέτρια και ο πατέρας του ήταν αλκοολικός - διευθυντής ενός κακόφημου μπαρ. Πήγε στο Bromley Technical High School — όπου ήταν συμμαθητής με τον Πήτερ Φράμπτον — και από την ηλικία των 14 ετών είχε αρχίσει να παίζει σαξόφωνο σε σχολικές ορχήστρες.

Στα δεκάξι του έφυγε από το σχολείο και έπαθε τον περίφημο τραυματισμό του. Σε ένα τοπικό συμμοριακό καυγά στους πισώδρομους του Μπρίξτον κόντεψε να χάσει το αριστερό του μάτι. Ένα χρόνο έκανε εγχειρήσεις αλλά παρέμεινε με την κόρη του ματιού του παραλυμένη και είναι αυτό που μπορεί να του δίνει σε μερικές φωτογραφίες μια παγερή, εξώκοσμη όψη. ▶

Όταν πια αποφοίτησε αποφάσισε ν' ασχοληθεί με τη μουσική. Σαν φανατικός οπαδός του κινήματος των «Μοντς» άρχισε να παίζει R & B στα κλαμπ του Λονδίνου. Η πρώτη του ηχογράφηση ήταν το 1964 με τους King Bees στο σίνγκλ «Lisa Jane». Την ίδια εποχή ο μοναδικός του αδελφός Τέρι κλείστηκε σε τρελοκομείο, όπου βρίσκεται ακόμα. Όταν ο Μπάουι ρωτήθηκε εάν βλέπει καμία τυχόν περίεργη επίπτωση της περιπέτειας του αδελφού του στο έργο του και στον χαρακτήρα του, αυτός απάντησε ότι θεωρεί το γεγονός της τρέλας του αδελφού του σαν «απλώς ενδιαφέρον». Μπορεί όμως κανείς να μην σκεφτεί μερικές περίεργες θεωρίες περί κληρονομικότητας ή τι χωρίζει την τρέλα από την ιδιοφυία;

Συνέχισε λοιπόν ο Μπάουι να δημιουργεί διάφορα συγκροτήματα. Υπήρξαν κατά καιρούς οι David Jones and the Buzz, οι Manish Boys (από το κλασικό μπλουζ) και οι David Jones and the Lower Third το '64-'66. Οι τελευταίοι, μάλιστα, έπαιζαν πριν να εμφανιστούν στην σκηνή (σαπόρτ γκρουπ) των High Numbers, όπως ήταν γνωστοί τότε οι σημερινοί «Who» στο Marquee Club του Λονδίνου το Φεβρουάριο του 1966. Ο ίδιος περιγράφει τα γκρουπ αυτά σαν progressive blues groups. Επειδή όμως δεν μπορούσε να βγάλει εύκολα το ψωμί του μόνο σαν μουσικός, εργαζόταν σε μια διαφημιστική εταιρεία και εμφανίστηκε μάλιστα και στην τηλεόραση σε «σποτς» για παγωτά. Τότε ήταν που μελέτησε τη φιλοσοφία Ζεν, όπως ήταν η μόδα και βοήθησε στην κατασκευή ενός μοναστηριού στη Σκωτία. Η πνευματική ώθηση που του έδωσε η μελέτη της φιλοσοφίας και των «μπιτ» ποιητών και συγγραφέων — ιδίως των Κέρουακ και Φερλινγκέττι — τον έκανε να δημιουργήσει μια ιδιότυπη, προσωπική φιλοσοφία που διαφαίνεται χαρακτηριστικά στα πρώτα του άλμπουμς.

Τότε γνώρισε την Άντζελα Μπάρνετ: γεννημένη στην Κύπρο από Άγγλους γονείς. Η Άντζελα, μετέπειτα γυναίκα του και δηλωμένη ομοφυλόφιλη, ήταν το τελευταίο στάδιο της δημιουργίας μιας νοοτροπίας — και ισορροπίας — του ευφάνταστου, ρομαντικού (τότε) και ερωτευμένου Μπάουι. Η Άντζελα είχε διασυνδέσεις με τις μουσικές εταιρείες και τον έφερε σε επαφή με την εταιρεία Deram, με την οποία ο David Jones υπόγραψε συμβόλαιο σαν σόλο ακουστικός περφόρμερ. Τότε άλλαξε το όνομά του από David Jones σε David Bowie για να μην τον μπερδεύουν με τον David Jones των τότε διάσημων Monkees. Έγραψε το πρώτο του LP «David Bowie» σε 15 λεπτά όπως δήλωσε ο ίδιος. Η συνεργασία του αυτή δεν του άρεσε και το συμβόλαιο διεκόπη. Το LP επανακυκλοφόρησε μετά με τον τίτλο «The World Of David Bowie».

Το 1969 παντρεύτηκε με την Άντζελα. Γι' αυτήν ο γάμος της εξασφάλιζε την ποθητή βρετανική υπηκοότητα. Γι' αυτόν, ο γάμος του εξασφάλιζε μια σταθερότητα: δεν ήταν πια ερωτευμένος μαζί της («ο έρωτας» δήλωσε κάποτε «είναι σαν αρρώστεια») αλλά ήταν η μόνη γυναίκα με την οποία θα μπορούσε να συζήσει. Το 1971 απόκτησε κι ένα γιο τον Duncan Zowie Hayward, ή απλώς Zowie, παράφραση του ονόματος ενός ήρωα του βιβλίου «Franny & Zooey» του Salinger.

Το 1968 απογοητευμένος με την πρώτη ηχογραφική του εμπειρία σε LP στράφηκε σε άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης: ενώθηκε με το μπαλέτο του Lindsey Kemp — του περιφημότερου Άγγλου μίμου — και δημιούργησε ένα «καλλιτεχνικό εργαστήρι» στο Μπέκεναμ του Κεντ. Ο Κεμπ τον έκανε να βάψει τα μαλλιά του και να χρησιμοποιήσει μέικ-απ και τον μύησε ακόμα περισσότερο στην τότε επαναστατική ασεξουαλική-αμφισεξουαλική («uni-sex») αισθητική (δείγμα της οποίας είναι και η καθιέρωση του μπλου-τζην). Ψήγματα της μόρφωσής του με τον Κεμπ θα χρησιμοποιήσει με επιτυχία ο Μπάουι όταν υιοθετήσει την «περσόνα» του Ziggy Stardust και του Aladdin Sane. Στις 3 Ιουνίου 1968 ο Μπάουι και ο Κεμπ παρουσίασαν στο Royal Festival Hall ένα εικοσάλεπτο πρόγραμμα μίμησης και τραγουδιού για έναν Θιβετιανό διαλογιστή που ζει κάτω από την κομμουνιστική κυβέρνηση της Κίνας. Ο Μπάουι ήταν σημειωτέον σαππόρτ του Ρόυ Χάρπερ και των Tyrannosaurus Rex, που τράβηξαν την προσοχή του κοινού την ίδια σχεδόν περίοδο. Το 1969 υπόγραψε συμβόλαιο με την Philips και ηχογράφησε ένα σίνγκλ, το «Space Oddity». Ήταν η πρώτη του γνωριμία με την επιτυχία. Το επιστημονικής φαντασίας τραγούδι αυτό με τον πρωτόγνωρο ήχο του συνέλαβε το κοινό εξ απήνης και έφτασε Νο 5 στα τσαρτς. Μετά έξι ολόκληρα χρόνια θα αποδειχθεί κλασικό καταφέρνοντας να **ξανανέβει** στα τσαρτς — και μάλιστα Νο 1 — κάνοντας να το αγαπήσουν δύο διαφορετικές γενιές.

Η επιτυχία του «Space Oddity» ήταν τόσο αναπάντεχη ώστε τρόμαξε τον νεαρό Μπάουι. Άρχισε να παίζει σαν σαπόρτ σε μεγάλα ονόματα για ένα κοινό που περίμενε ν' ακούσει το κομμάτι του. Οι ιδιοσυγκρατικές του εμφανίσεις δεν άρεσαν στο απροετοίμαστο κοινό που τον γιούχαρε κατ' επανάληψη το 1969. Την ίδια εποχή πέθανε ο πατέρας του συνεπεία του χρόνιου αλκοολισμού του. Όλ' αυτά τα γεγονότα τον έκαναν ν' αποσυρθεί για λίγο από τη μουσική σκηνή...

Το 1970 γνωρίζει τον κιθαρίστα Μικ Ρόνσον από το Χαλ της Β. Αγγλίας, που έπαιζε σ' ένα γκρουπ που λεγόταν Rats. Ονομάζει το συγκρότημά του David Bowie's New Electric Band που συμπεριλάμβανε τους Ρόνσον (κιθάρα), Τόνυ Βισκόντι (μπάσο) και Τζών Κέμπριτζ (ντραμς). Καθώς το ρεύμα το 1970 ήταν υπέρ του heavy metal, ο Bowie, ακολουθώντας — και όχι ακόμα οδηγώντας — τα μουσικά στυλ, άρχισε να παίζει «σκληρό» ροκ. Την ίδια εποχή έκανε το κρίσιμο βήμα της καριέρας του, απόλυσε τον παλιό του μάνατζερ Κεν Πιτ και προσέλαβε τον ικανότατο και ευφυέστατο Tony De Fries. Αυτός, τον έπεισε να αλλάξει δισκογραφική εταιρεία και να υπογράψει συμβόλαιο με την RCA. Έμενε ένα LP μόνο με την Philips. Με ένα καινούργιο γκρουπ — τους Μικ Ρόνσον ακόμα κιθάρα, Τόνυ Βισκόντι στο μπάσο και Μικ Γούντμανον ντραμς — ηχογράφησε τον πρώτο του «κλασικό» δίσκο το «Man Who Sold The World». Ένα LP που τότε κατάληξε να γίνει ένα κορυφαίο «άντεργκραουντ» άλμπουμ. Στο αυθεντικό εξώφυλλο της Philips, ο Μπάουι σοκάρει τους πάντες με μια εμφάνιση τραβεστί (το αρχικό αυτό άλμπουμ με το αυθεντικό εξώφυλλο πουλιέται τώρα κάπου 4.000 δρχ. σε συλλέκτες). Μετά την επιτυχία του Μπάουι, η RCA κυκλοφόρησε το «Space Oddity» το 1972 — που για πολλούς θεωρείται το πρώτο LP του Μπάουι — αλλά είναι επανέκδοση του πρώτου του LP στην Philips, «Man Of Words, Man Of Music», συν το ομώνυμο κομμάτι. Το πρώτο του LP για την RCA ηχογραφήθηκε το Δεκέμβρη του 1971 και απέσπασε διθυραμβικές κριτικές: ήταν το «Hunky Dory». Πριν ακόμα ο κόσμος προλάβει να το ακούσει, ο Μπάουι σόκαρε για πρώτη φορά το κοινό: δήλωσε σε μια περίφημη συνέντευξή του στο Melody Maker το Γενάρη του 1972 ότι «είναι αμφίφυλος». Δεν ήταν φυσικά ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος καλλιτέχνης που είχε αυτές τις σεξουαλικές προτιμήσεις, αλλά ήταν ο πρώτος που είχε το θάρρος να το δηλώσει κατάμουτρα στον κόσμο. Το αρχικό σοκ του κόσμου έγινε περιέργεια και έπειτα θαυμασμός, όταν άκουσε το δισκογραφικό του έργο. Μεγαλύτερη εντύπωση από τις δηλώσεις του έκανε και η ίδια η όψη του, τα ρούχα του, ο τρόπος του. Για έναν κόσμο που μόλις είχε βαφτιστεί στο «αντρίκιο» heavy metal των Sabbath και Zeppelin, ο Μπάουι ήταν ένα παράξενο αντίβαρο.

Τότε φάνηκε σ' όλη της τη μεγαλοπρέπεια η ευφυία του 25χρονου Μπάουι. Δεν αρκεί να είσαι ο κατάλληλος άνθρωπος στην κατάλληλη θέση την κατάλληλη στιγμή για να γίνεις διάσημος, πρέπει **να το έχεις συνειδητοποιήσει** ότι είσαι αυτός ο άνθρωπος. Και ο Μπάουι προχώρησε και δημιούργησε τον Ζίγκι Στάρνταστ ηχογραφώντας το αριστουργηματικό «The Rise & Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars» (Ιούνιος 1972) εκπλήσσοντας τους κριτικούς, εξάπτοντας τη φαντασία του κοινού και δημιουργώντας το πρώτο **καθαρά** αυτόχθονο ρεύμα των σέβεντις: την καλλιτεχνική μορφή του decadence. Ντεκαντάνς για τους μουσικοκριτικούς δεν σήμαινε μονάχα «παρακμή» και «μαρασμό» — ένδειξη της συνειδησιακής κρίσης της δυτικής κοινωνίας στην αρχή του '70 — αλλά μια ρόκ φόρμα όπου το στυλ και η εικόνα του σταρ είναι πιο σημαντικά από το περιεχόμενο της μουσικής του. Αυτό δεν σήμαινε ότι το έργο του σταρ-Μπάουι δεν ήταν αξιόλογο — κάθε άλλο — έδειχνε όμως μια αντιστροφή των θεμελιακών αξιών που ίσχυαν. Μετά τον Μπάουι το ροκ είχε **και** στυλ. Συγχρόνως δε το ασεξουαλικό image του Μπάουι συμβόλιζε την κορυφή της «επανάστασης των ηθών» που άρχισε με το ντύσιμο των γυναικών με παντελόνια, συνεχίστηκε με το αντισυλληπτικό χάπι και κατέληξε με την «σεξουαλική απελευθέρωση» και πτώση των ταμπού στα τέλη του '60.

Η τουρνέ που έκανε ο Μπάουι το 1972 για να σπρώξει το LP του — γνωστή σαν «τουρνέ Ζίγκυ» — έχει μείνει θρυλική στην Αγγλία: Ο Μπάουι ήταν ο Ζίγκυ και ο Ζίγκυ ήταν ο Μπάουι σε μια σπάνια ταύτιση πραγματικότητας και φαντασίας αναμεμειγμένης με επιστημονική φαντασία («Starman»), αντικαθεστωτισμό («Running Gun Blues») και τρανσβεστισμό («Width Of A Circle»). Στη δε Αμερική τόση ήταν η επιτυχία των εμφανίσεών του, ώστε οι αρχικοί επτά μόνο σταθμοί του κατέληξαν εικοσιπέντε.

Ο Μπάουι μπήκε στο πετσί του νέου του ρόλου, του Aladdin Sane (με το γνωστό λογοπαίγνιο του τίτλου του — A Pad insane?) με το ομώνυμο LP «Alladin Sane» τον Απρίλη του 1973. Σε ένα από τα σπάνια λάθη του, συνέπεια της φιλοδοξίας του, έπαιξε στο τεράστιο (18.000 θέσεων) Earl's Court του Λονδίνου — αίθουσα εκθέσεων με φρικιαστική ακουστική και κακή ορατότητα. Τα κονσέρτα του είχαν παταγώδη επιτυχία. Ο Μπάουι αποξένωσε το κοινό του, όντας ο πρώτος που καθιέρωσε τον υπεργιγαντισμό στα θέατρα στην Αγγλία. Είχε όμως και άλλα προβλήματα: διαφωνώντας με τον μάνατζέρ του Tony De Fries που υπήρξε ένας βασικός συντελεστής της επιτυχίας του, ενεπλάκη σ' ένα μακροχρόνιο δικαστικό αγώνα. Ήδη είχε αποπροσανατολίσει και καταμερίσει τα ενδιαφέροντά του βοηθώντας να αναστηλωθούν οι καριέρες πολλών: έγινε παραγωγός του Λου Ρηντ στο «Transformer» (που του χάρισε το χιτ «Walk On The Wild Side» και τον ξελάσπωσε οικονομικά), έγραψε το «All The Young Dudes» για τους Mott The Hoople (που έσωσε προσωρινά την καριέρα τους) και συμπαραστάθηκε στον Ίγκυ Ποπ όντας παραγωγός (και κατά περίεργο τρόπο, κακός) του «Raw Power». Όλα αυτά συνέτειναν στη δραματική δήλωσή του τον Ιούλιο του 1973 από τη σκηνή του Hammersmith Odeon του Λονδίνου ότι θα αποσυρθεί από ζωντανές εμφανίσεις. Τον Οκτώβριο του 1973 με τη συλλογή

των αγαπημένων του oldies «Pin-Ups» διέλυσε και τη συνεργασία του με τον Ρόνσον και τούς Spiders From Mars. Ένα κεφάλαιο στη ζωή του Μπάουι είχε τελειώσει. Πολλοί τον θεώρησαν ξωφλημένο και ακόμα οι οπαδοί του αγωνιούσαν για την τύχη του.

Όλοι όμως αποστομώθηκαν όταν το Μάιο του 1974 κυκλοφόρησε το δραματικό «Diamond Dogs» και ανακάλεσε την απόφασή του να απέχει από τίς αίθουσες των κονσέρτων. Στην πιο κρίσιμη καμπή της καριέρας του ο Μπάουι κυκλοφόρησε έναν «μεταβατικό» δίσκο και έκανε την πιο ενδιαφέρουσα τουρνέ της ζωής του — μόνο όμως στην Αμερική. Συνοδευόμενος από δύο τραγουδιστές-χορευτές, μέσα σε επιβλητικά ντεκόρ του σκηνογράφου του Χαιρ Jules Fisher, χρησιμοποίησε ακροβατικά στο «Panic In Detroit», γερανούς με καθρέφτες στο «Big Brother», μια υπεριώδη σεκάνς στο «Time», ένα σετ έρημου δρόμου για το «Cheap Thing» και έπαιξε τον Άμλετ — με το γνωστό κρανίο — στο «Space Oddity». Ο Μπάουι πέτυχε την ηχητική και θεατρική μίξη στο ροκ καλύτερα από κάθε άλλον — οι εμπνεύσεις του βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με τις εμπνεύσεις των Genesis την ίδια περίοδο. Κατά τη διάρκεια της τουρνέ το BBC γύρισε το ντοκυμανταίρ «Cracked Actor», το οποίο είδα κι εγώ σε μια από τις πολλές του τηλεοπτικές μεταδόσεις. Ο Μπάουι παίζει τον Μπάουι στο «Cracked Actor» τόσο πειστικά που δεν ξέρεις πού τελειώνει ο άνθρωπος και πού αρχίζει ο περφόρμερ. Το ντοκυμανταίρ παρακολούθησε και ο σκηνοθέτης Νίκολας Ραιγκ (που είχε δουλέψει με τον Μικ Τζάγκερ στο εκπληκτικό «Performance») και ενδιαφέρθηκε να γυρίσει μια ταινία με αυτόν τον εξώκοσμο και ταλαντούχο ροκ σταρ.

Εάν το «Diamond Dogs» επέβαλλε πλέον τον Μπάουι σαν κάτι το ξεχωριστό στη σκηνή του ροκ, το επόμενο LP σκότωνε τον Ζίγκυ. Ήταν το «David Live» ηχογραφημένο στη Φιλαδέλφεια κατά τη διάρκεια της παραπάνω τουρνέ. Κανείς δεν το κατάλαβε τότε — αλλά ο Μπάουι είχε πετάξει το μανδύα της ντεκαντάνς και τους ρόλους των παρακμασμένων glitter ηρώων του: Ζίγκυ, Αλάντιν, Σέην και Cracked Actor: το επόμενο LP θορύβησε τους φανς με την αλλαγή του. Στο «Young Americans» ο Μπάουι ενεδύθη την προ-ντίσκο «πλαστική σόουλ» και έκανε τουρνέ — μόνο στην Αμερική — με ένα σχεδόν κατάμαυρο γκρουπ, συμπληρωμένο με γυναικεία χορωδιακά και πνευστά. Το LP αυτό ήταν και η μεγαλύτερή του επιτυχία στην Αμερική, δίνοντάς του το πρώτο του Νο 1 σίνγκλ εκεί, «Fame», γραμμένο με τον Τζων Λέννον. Ήδη ο Μπάουι ζούσε στο Λος Άντζελες, έχοντας εγκαταλείψει εντελώς την Ευρώπη. Με το «Young Americans» προφήτευε την εξάπλωση του ντίσκο και οδηγούσε για **δεύτερη** φορά το ροκ στυλ. Προς μεγάλη του δε ευχαρίστηση, προσκλήθηκε να παίξει στην εκπομπή «Soultrain» της Αμερικής: ένας από τους λίγους λευκούς που τιμήθηκε με τέτοια εμφάνιση.

Μετά ο Μπάουι έκανε και το κινηματογραφικό του ντεμπούτο στο περίεργο, σε μερικά σημεία αριστουργηματικό «The Man Who Fell To Earth» του Ραιγκ, παίζοντας έναν εξωγήινο που έπεσε στη γη. Πιστός στην ταύτιση με τον ήρωά του, ο Μπάουι «έγινε» για λίγο ο Thomas Jerome Newton της ταινίας ακόμα και στο εξώφυλλο του επόμενού του LP, «Station To Station». Με αυτό το άλμπουμ ο Μπάουι χρησιμοποιεί στο μάξιμουμ τις δυνατότητες που έδειξε με το «Young Americans» με βασικούς συντελεστές της επιτυχίας του τον πιανίστα του Σπρίνγκστην Ρόυ Μπίτταν και τον κιθαρίστα Κάρλος Αλομάρ. Το Μάιο ο Μπάουι εμφανίζεται μετά από τρία χρόνια απουσίας στην Αγγλία στο Empire Pool Wembley του Λονδίνου για έξι νύχτες. Τότε για πρώτη φορά τον είδα κι εγώ live σε μια έμφανιση εκθαμβωτική. Με μόνο φωτισμό μια κουρτίνα από άσπρα φώτα δημιουργούσε ένα οπτικό ντεκόρ, αποτελεσματικό στην απλότητά του, σαν υπόβαθρο στις απόκοσμες ερμηνείες του: η «περσόνα» του ήταν τώρα ο Thin White Duke του τραγουδιού «Station To Station». Σαν αρχή του κονσέρτου έδειξε το σουρεαλιστικό φιλμ του 1928 «Le Chien Andaloux» του Μπονιουέλ. Οι φανς του τον αποθέωσαν σε χιτς που άρχιζαν από το «Suffragette City» και τελείωναν στο «Golden Years». Θυμάμαι ακόμα το ρίγος που με διαπέρασε όταν, καπνίζοντας ένα γκωλουάζ, τραγούδησε μια καταπληκτική διασκευή του «Waiting For My Man». Στα ρεσιτάλ του ξεχάστηκαν και οι περίεργες κρυπτοφασιστικές, ρατσιστικές δηλώσεις του πριν μια βδομάδα, όταν έφτασε στην Αγγλία, τις οποίες μετά αναίρεσε λέγοντας ότι είναι απλώς «φιλελεύθερος».

Τον ίδιο χρόνο ο Μπάουι φεύγει από την Αμερική για να εμπνευστεί και εκαθίσταται στο Βερολίνο. «Είχα εξαντλήσει εκείνο το ιδιαίτερο περιβάλλον (του Λος Άντζελες) και της επίδρασης αυτού του περιβάλλοντος στο γράψιμό μου. Φοβόμουν ότι αν συνέχιζα να εργάζομαι εκεί θα άρχιζα να επαναλαμβάνομαι», λέει ο ίδιος. Στο Βερολίνο άρχισε να συνεργάζεται με τον Μπράιαν Ίνο, τον εγκέφαλο του ηλεκτρονικού αβάν-γκαρντ της Αγγλίας. Από την ένωσή τους βγήκε το «Low» ένα άλμπουμ που ο Μπάουι πέταξε κατάμουτρα στους κριτικούς όλου του κόσμου στα τέλη του 1976. Η αλλαγή ήταν θεαματική: όχι μόνο το στυλ του είχε αλλάξει δραστικά για τρίτη φορά, αλλά στη δεύτερη πλευρά του ο Μπάουι πειραματιζόταν για πρώτη φορά με ηλεκτρονικά ινστρουμένταλς. Για μια ακόμα φορά ο Μπάουι προπορευόταν των κριτικών και του κοινού του. Αποφασισμένος να μην τυποποιηθεί άρχισε να αποξενώνει τους αρχικούς οπαδούς του γρηγορότερα απ' ότι δημιουργούσε νέους. Οι ιδέες του «Low» — μελέτη στο θέμα της αποξένωσης του ατόμου — βρήκαν την τελείωσή τους στο «Heroes», ένα περήφανο, αριστουργηματικό LP και στο ομώνυμο καταπληκτικό κομμάτι. Ο Μπάουι πλησίασε πλέον το εύληπτο ροκ αβάν-γκαρντ χρησιμοποιώντας ιδέες και δεχόμενος επιδράσεις από τα πειράματα των Kraftwerk, μέχρι το συγγραφικό στυλ του William Burroughs (ο ίδιος θα το ονομάσει «τεχνική του ψαλιδιού») και την ανατολίτικη μουσική για να συνθέσει τον ηχητικά ονειρικό κόσμο του «Heroes».

Το καλοκαίρι του 1978 έκανε πάλι μια τουρνέ — οι κακές γλώσσες λένε ότι ήθελε τα λεφτά — ντοκουμέντο της οποίας αποτελεί το διπλό λάιβ «Stage» που δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρά μόνο στη χρησιμοποίηση βιολιού από τον Simon House στα ινστρουμένταλς της τρίτης πλευράς. Ο Μπάουι ξανάπαιξε μετά 5 χρόνια τον Ζίγκυ, προς μεγάλη τέρψη του κοινού του, σαν αντίβαρο στις ηλεκτρονικές του προσπάθειες, που σε τελευταία ανάλυση, καταντούν κουραστικές σε ζωντανή ατμόσφαιρα.

Την ίδια εποχή γύρισε και το αποτυχημένο «Just A Gigolo» του David Hemmings μαζί με την Μάρλεν Ντήτριχ. Οι κριτικοί που βρήκαν μια κακή δημιουργία του Μπάουι (το παίξιμό του ήταν, το λιγότερο, ερασιτεχνικό) τον έθαψαν κακέντρεχα.

Στο προτελευταίο του LP «Lodger» που κυκλοφόρησε την άνοιξη του '79, ο Μπάουι χρησιμοποιεί ακόμα τον Ίνο αλλά φαίνεται να γυρίζει στις φόρμες του «Hunky Dory». Οι πειραματισμοί εξακολουθούν, αλλά είναι μονάχα τυπικοί, όχι οργανικοί. Όταν π.χ. γυρίζει αντίστροφα το ριφ του «All The Young Dudes» φροντίζει να το σκεπάζει κατάλληλα ώστε να μη γίνεται αντιληπτό.

Όμως το επόμενο πείραμα του Μπάουι (που επέστρεψε από το Βερολίνο στην Αμερική) ήταν και αυτό τολμηρότατο. Αποφάσισε να παίξει στη σκηνή τον χαρακτήρα του John Merrick στο θεατρικό έργο του Bernard Pomerance, «The Elephant Man», ένα εξαιρετικά δύσκολο ρόλο, καθώς ο Merrick υποτίθεται ότι ήταν ένας τερατόμορφος άνθρωπος με χίλια δυο φυσικά ελαττώματα. Ο Merrick ήταν υπαρκτό πρόσωπο της βικτωριανής εποχής και γοήτευσε τον Μπάουι σαν χαρακτήρας που προσπαθεί να βρει τη θέση του στην κοινωνία — μια κοινωνία τόσο ξένη και εχθρική απέναντί του. Ο Μπάουι πάντα αισθανόταν μια τέτοια έλξη προς αυτούς τους αποξενωμένους τύπους — στυλ Κάσπαρ Χάουζερ του Χέρτσογκ — τους κοινωνικούς freaks. Το εκπληκτικό είναι ότι πέτυχε στο ρόλο του απόλυτα. Στα στιγμιότυπα που μετέδωσε η αγγλική τηλεόραση, ο Μπάουι ερμηνεύει συγκλονιστικά το ρόλο του Merrick με το πρόσωπο συσπασμένο τρομακτικά επί ώρες. Οι κριτικοί τον αποθέωσαν και όπως ο ίδιος δήλωσε, ανακάλυψε και ολοκλήρωσε μία ακόμα πλευρά του εαυτού του.

«Συγχρονιστικά», όπως λέει ο ίδιος, δούλευε και στο τελευταίο του LP, «Scary Monsters (And Supercreeps)». Η σύνδεση της μουσικής με τη θεατρική φάση του Μπάουι δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη. Αν και ο τίτλος του LP πάρθηκε από ένα πακέτο κορν-φλάικς για πρόγευμα («Ανοίχτε το και θα βρείτε scary monsters και super-heroes») η θεατρική ενταση μεταδίδεται και στη μουσική, με τη βικτωριανή ατμόσφαιρα του θεατρικού έργου διάχυτη τουλάχιστον σε ένα τρακ: στο «Ashes To Ashes», όπου και ο ίδιος ο Μπάουι παραδέχεται ότι ενσυνείδητα ενσωμάτωσε βικτωριανά λαϊκά μουσικά στοιχεία στο ρεφραίν. Ίσως πρέπει να λεχθεί ότι το «Scary Monsters» είναι και το πιο ατόφιο ροκ άλμπουμ του Μπάουι από την εποχή του «Pin Ups»...

Τη θέση του «Scary Monsters» στη δισκογραφική δουλειά του Μπάουι, θα δείξει το μέλλον. Ο ίδιος έχει δηλώσει: «Θέλω να γίνω υπεράνθρωπος» — όμως παρ' όλο το σεβασμό των κριτικών και την αγάπη του κοινού του, ο ίδιος έχει μια αρκετά ταπεινή γνώμη για τον εαυτό του και υποβάλλεται συνέχεια σε βασανιστική αυτοκριτική: μάθημα για όλους μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για όσους θέλουν να ασχοληθούν πιο σοβαρά με την ιστορία και το έργο του Μπάουι παραθέτονται μερικές από τις πηγές αυτού του άρθρου και άλλα χρήσιμα ντοκουμέντα.

1. «David Bowie», Vivian Claire, Flash Books, 1977 (φτάνει μέχρι και το «Station To Station»).
2. «Melody Maker book of Bowie», IPC, 1978 (εργασία των Allan Jones, Michael Watts, Chris Bragier).
3. Συνέντευξη στο Playboy, Σεπτέμβριος 1976.
4. Συνέντευξη στο Melody Maker, Ιανουάριος 1972.
5. «Rock Giants from A-Z: David Bowie», Melody Maker, Οκτώβριος 1973.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Για λόγους καλύτερης μελέτης θα χωρίσω τη δισκογραφική δουλειά του Μπάουι σε 3 περιόδους — της «φιλοσοφίας», της «παρακμής» και της «μοναξιάς» — όροι αυθαίρετοι φυσικά.

ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ (1966 - 1972)

IMAGES

Α΄
Rubber Band — Maid of Bond Street — Sell Me A Coat — Love You Till Tuesday — There Is A Happy Land.
Β΄
The Laughing Gnome — Gospel According To Tony Day — Did You Ever Have A Dream — Uncle Arthur — We Are Hungry Men — When I Live My Dream.
Γ΄
Join The Gang — Little Bombardier — Come And Buy My Toys — Silly Boy Blue — She's Got My Medals.
Δ΄
Please Mr. Gravedigger — London Boys — Karma Man — Let Me Sleep Beside You — In The Heat Of The Morning.

David Bowie φωνητικά, ακουστική κιθάρα.
Οι υπόλοιποι μουσικοί είναι επαγγελματίες των στούντιος.

Διπλός δίσκος που κυκλοφόρησε το 1973 και αναφέρεται στην αρχική δουλειά του Μπάουι την περίοδο 1966-67. Δυστυχώς η αξία του είναι απλώς ιστορική και μόνο, αν και πολύ θάθελα να έλεγα ότι ο Μπάουι της συλλογής αυτής (που περιέχει πλήρως και το πρώτο του LP) δείχνει ένα μεγάλο ταλέντο. Αυτό που καταστρέφει τις συνθέσεις του είναι η ενορχήστρωση (χρησιμοποιεί από σκέτη τούμπα στο «Rubber Band» ως τον ήχο της βροχής ΚΑΙ ΜΟΝΟ στο σπαραξικάρδιο και κακόφωνο «Please Mr. Gravedigger») και η εξεζητημένη ευρηματικότητα των εφφέ (εκτός από τη βροχή που ανάφερα επάνω όπου ο Μπάουι τραγουδάει και φτερνίζεται, υπάρχει και το παιδικά αφελές «Laughing Gnome» με τη σπηνταρισμένη — μίκυ μάους στυλ — φωνούλα του Νάνου-gnome να μιλάει στον αφελέστερο Μπάουι και το χιτλερικό «Achtung Achtung» και άλλες ηλιθιότητες στο δήθεν protest song «We Are Hungry Men»). Όπου η παραγωγή είναι καλή, το τραγούδι ανεβαίνει από μόνο του — και είναι φως φανάρι ότι η ΜΟΝΑΔΙΚΗ παρουσία του μετέπειτα παραγωγού του, Tony Visconti, στο «In The Heat Of The Morning» — το πλέον ολοκληρωμένο κομμάτι εδώ — εξυψώνει αυτοδύναμα το επίπεδο ενός αδιάφορου τραγουδιού.
Υπάρχουν και καλές στιγμές — οι πιο πολλές συγκεντρωμένες στη Δ΄ πλευρά: εκτός από το παραπάνω κομμάτι υπάρχουν και τα πιο διακριτικά «London Boys» και «Karma Man». Σε άλλες πλευρές υπάρχουν ένα αρχικό του σίνγκλ, το «Love You Till Tuesday» που ενέπνευσε σε μίμα τον Λίντσεϊ Κεμπ και το πιο στρωτό ροκ «She's Got My Medals». Τα άλλα είναι μέτρια ως κακά τραγουδάκια — δεν αμφιβάλλω με τον Μπάουι που λέει ότι το πρώτο του LP γράφτηκε σε 15 λεπτά. Φαίνεται. Και καλά έκανε κι έφυγε απ' την Deram.
Με λίγα λόγια, ο Μπάουι του '66-'67 δεν ήταν σίγουρος για το τι ήθελε να κάνει. Ακολουθούσε πρότυπα σαν τον Donovan και τους ροκ-τροβαδούρους David McWilliams & Peter Sastedt με τις φαντασμαγορικές τους ενορχηστρώσεις και εφφέ, δεν κατορθώνει όμως να φτάσει ούτε το επίπεδο του πρώτου (στο «Mr. Satisfied» π.χ.) ούτε του δεύτερου (στο «Where Do You Go To My Lovely» π.χ.) αν και προσπαθεί αδέξια να τα μιμηθεί. Με τον Visconti όμως θα στρώσει και θα συνθέσει κάτι ανώτερο απ' ο,τιδήποτε έγραψαν οι φόλκις των σίξτις — το περίφημο «Space Oddity», που θα τον σύρει από την αφάνεια.
Και ο ίδιος ο Μπάουι δεν είναι και πολύ ευχαριστημένος από τις πρώτες του δουλειές. Και, όπως συνήθως, έχει δίκιο. Μυρίζουν αποτυχία.

SPACE ODDITY

Α΄
Space Oddity — Unwashed And Somewhat Slightly Dazed — Letter To Hermione — Cygnet Committee.
Β΄
Janine — An Occasional Dream — The Wild Eyed Boy From Freecloud — God Knows I'm Good — Memory Of A Free Festival.

David Bowie — φωνητικά, 12χορδη κιθάρα, στυλόφωνο, καλίμπα, ηλεκτρικό όργανο Rosedale.
Keith Christmas, Mick Wayne, Tim Renwick, κιθάρες.
Honk, Tony Visconti, Herbie Flowers, μπάσσο.
John Cambridge, Terry Cox, ντράμς.
Tim Renwick, Tony Visconti, φλάουτα.
Rick Wakeman, μέλλοτρον καί ήλεκτρικό harpsichord.
Paul Buckmaster, τσέλο.
Benny Marshall, φυσαρμόνικα.

Διηγηθήκαμε προηγουμένως την ιστορία του LP αυτού που επανακυκλοφόρησε το 1972 σαν «Space Oddity» ενώ είχε κυκλοφορήσει στη Mercury δίχως το ομώνυμο τραγούδι σαν «Man Of Words Man Of Music». Αν καί μακριά από τις δημιουργικές τελειότητες του μετέπειτα Μπάουι, το «Space Oddity», είναι ΚΑΙ καλογραμμένο ΚΑΙ καλοεκτελεσμένο ΚΑΙ πολύ ενδιαφέρον σε σημεία.
Χάιλάιτ του άλμπουμ είναι το ομώνυμο τραγούδι που ανοίγει το LP, ήδη δύο φορές χιτ. Κυκλοφορημένο το 1968 την εποχή που ο κόσμος παρακολουθούσε με κομμένη την ανάσα την τύχη του προγράμματος «Απόλλων» στο Διάστημα, αποτελεί το πρώτο μίνι αριστούργημα του νεαρού τότε Μπάουι. Με ένα μέλλοτρον (του Wakeman) να ελίσσεται αργά και με την έμπειρη παραγωγή του Paul Buckmaster, ο Μπάουι δημιούργησε την πρώτη του φανταστική ιστορία και τον πρώτο το διάσημο ήρωα: τον κυβερνήτη του διαστημοπλοίου, Major Tom. Με χαρακτηριστική λεπτότητα μας διηγείται την ιστορία μιας διαστημικής πτήσης, όπου ο αστροναύτης Major Tom παρασυρμένος από το ονειρώδες θέαμα που βλέπει και κυνηγημένος από κλειστοφοβικούς εφιάλτες αποφασίζει να αυτοκτονήσει στο Διάστημα και παραδίνει τον έλεγχο στο διαστημόπλοιό του, το οποίο «ξέρει πού πάει μόνο του». Μυστηριακό, σαγηνευτικό ακούγεται και σήμερα, 12 χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του σαν νάχε γραφτεί χτες: αποτελεί πρότυπο τραγουδιού για επίδοξους συνθέτες.
Αν και το «Space Oddity» είναι μια κλάση ανώτερο από τα υπόλοιπα τρακς, αυτό δε σημαίνει ότι τα άλλα δεν αξίζουν. Ξεχωρίζει το «Cygnet Committee», η πρώτη εισαγωγή στον φιλοσοφικό Μπάουι. Αν και εξεζητημένο (τελειώνει με την επαναλαμβανόμενη κραυγή «We want to live» σ' ένα πομπώδες κρεσέντο) περιέχει αρκετές ρήσεις και σκέψεις του Μπάουι, σίγουρα επηρεασμένου από τη σχολή του Ντύλαν. Τίποτα το σημαντικό δεν διαφαίνεται στα λόγια του που αποτελούν μάλλον σκόρπιες ιδέες, δίχως την εκθαμβωτική συνοχή του «The Man Who Sold The World».
Ο ακουστικός Μπάουι είναι κι αυτός πολύ συμπαθητικός, ιδίως στο «God Knows I'm Good» και στο «Letter To Hermione», ένα προσωπικό μονόλογο στην τέως φιλενάδα του Ερμιόνη Φάρδιγκεηλ που έπαιζε μπάσσο σ' ένα από τα εμβρυονικά του γκρουπς. Το εφτάλεπτο «memory Of A Free Festival» είναι ένας νοσταλγικός ύμνος σ' ένα «ελεύθερο» φεστιβάλ που έγινε στο Μπέκεναμ και το οποίο παρακολούθησαν 5.000 άνθρωποι. Εδώ, με πολλή ευαισθησία, μας δίνει την ονειρική ατμόσφαιρα των τελευταίων φεστιβάλ των σίξτις. Αν και δεν υπήρξε χίππυ ποτέ, κατορθώνει να μας μεταφέρει κάτι από τη μαγεία που υπήρχε στην ατμόσφαιρά τους και τον ιδεαλισμό που τους διείπε.
Στο «Space Oddity» ο Μπάουι άρχισε να μπαίνει στο δρόμο του. Τίποτα δεν μας προετοιμάζει όμως για το επόμενο LP του όπου θα κάνει στροφή 180 μοιρών και από ακουστικός θα γίνει ένας χέβυ-ρόκερ.

THE MAN WHO SOLD THE WORLD

Α΄
The Width Of A Circle — All The Madmen — Black Country Rock — After All
Β΄
Running Gun Blues — Saviour Machine — She Shook Me Cold — The Man Who Sold The World — The Supermen.

David Bowie: φωνητικά, κιθάρα.
Tony Visconti: μπάσσο, πιάνο, κιθάρα.
Mick Ronson: κιθάρα.
Mick Woodmansey: ντράμς.
Ralph Mace: συνθετητής moog.

Το πλέον φιλοσοφικό και συγχρόνως «βαρύ» άλμπουμ του Μπάουι που θα χρειαζόταν μόνο του ένα αφιέρωμα για να αναλυθεί όπως πρέπει. Θα προσπαθήσω όμως να είμαι σύντομος.
Η συνάφεια και συγχρόνως καθαρότητα του νοήματος των στίχων και η στάνταρ μουσική μορφή που ακολουθεί ο Μπάουι εδώ (heavy metal) το κάνουν να φαντάζει σαν το πιο ΣΑΦΕΣ και ΣΤΡΩΤΟ άλμπουμ του.
Μέσα στα τραγούδια του φαντάζει ανάγλυφη η φιλοσοφία του και είναι ανατριχιαστική: ο Μπάουι πιστεύει στη σωτηρία του ανθρώπινου γένους από Νιτσεϊκούς «υπερανθρώπους» που υπάρχουν σε λανθάνουσα μορφή ανάμεσά μας. Κάθε άλλη μορφή θρησκείας ή πιστεύω έχει εξανθρωπιστεί στο επίπεδό μας και επομένως έχει παρακμάσει. Πιστεύει στις μυστηριακές αποκαλύψεις των διαφόρων αιρέσεων και του Ζεν και στην παράξενη περιέργεια του ανθρώπινου γένους να ανακαλύψει το μεταφυσικό. Ακόμα πιο συγκλονιστική είναι η αμφιβολία του για τη λεγόμενη «ομαλότητα». Σαν μαθητής του R.D. Laing αναρωτιέται στο δραματικό «All The Madmen» δια μέσου ενός τρελού (του αδελφού του;) ποιος είναι ο παρανοϊκός: αυτός ή ο υπόλοιπος κόσμος; Αυτή η ίδια η δηλωμένη αμφιφυλία του προκαλεί ερωτήματα ως προς τον ορισμό του νορμάλ ανθρώπου. Και το λογικό συμπέρασμα είναι ότι ίσως οι «υπεράνθρωποι» που θα σώσουν τον κόσμο είναι οι τώρα θεωρούμενοι παράφρονες. («Πού μπορεί να κείται ο ορίζοντας/όταν ένα έθνος κρύβει/τις οργανικές του διάνοιες/σ' ένα κελλί... σκοτεινό και θλιβερό»... «Θα προτιμούσα να έμενα εδώ με όλους τους τρελούς/παρά να εξοντωθώ μ' όλους τους θλιμμένους που περιπλανώνται ελεύθεροι»). Εκτός από αυτή τη σκέψη το «All The Madmen» είναι

και μία διατριβή στη μοναξιά της τρέλας: «Μόνο το λίμπριουμ κι εγώ/και η έκτη αίσθησή μου μας κάνουν τρεις» και «Τους λέω ότι/θα πετάξω, θα στριγγλίσω, θα σπάσω το χέρι μου/θα κάνω κακό στον εαυτό μου/κάθομαι εδώ, κρατώντας το ένα μου πόδι, μιλώντας στον τοίχο/Δεν είμαι καλά... ή είμαι;».
Το LP βρίθει από συμβολικές εικόνες. Στο τρακ που ανοίγει το δίσκο, «Width Of A Circle», μέσα στα διάφορα μεταλλικά ριφς ο Μπάουι τραγουδάει για την αναζήτηση του Θεού μέσα από τη μελέτη διαφόρων φιλοσόφων (Kahlil Gibran). Όταν τον βρίσκει, ο Θεός του είναι ένας σαδιστής ομοφυλόφιλος με τον οποίο κάνει έρωτα μη υπακούοντας στις φωνές της λογικής («Turn Around, Go Back»). Έχοντας «μεταλάβει» του σατανικού αυτού Θεού, ο Μπάουι γίνεται κι αυτός ένας σατανάς με κέρατα και ουρά που «μας περιμένει». Στο «After All», ένα σχεδόν χορωδιακό τρακ που μυρίζει μούχλα από μασονικές στοές, ο υπεράνθρωπος Μπάουι τραγουδάει τελετουργικά — «Oh, by jingo» — για τις αλήθειες που έχει ανακαλύψει: «Ο άνθρωπος είναι ένα εμπόδιο, θλιβερό σαν κλόουν/γι' αυτό μη στηρίζεσαι απάνω του και δε θα σε ρίξει/Μερικοί άνθρωποι βαδίζουν μαζί και μερικοί μονάχοι/πολύ μονάχοι/μερικοί τρέχουν/οι μικρότεροι έρπουν». Το πνεύμα αυτό του «υπερανθρώπου» διέπει όλα σχεδόν τα τραγούδια του: Στο «Running Gun Blues» τραγουδάει για έναν υπερ-εκτελεστή που' «σκότωσε 23 ανθρώπους από την Παρασκευή» και που απολαμβάνει τους διάφορους τρόπους που εκτελεί τα θύματά του. Στο «Saviour Machine» ο Πρόεδρος Τζιμ ετοιμάζει μια Σωτήρια Μηχανή που τη λένε Προσευχή και που θα λύσει το πρόβλημα της ανθρωπότητας. Όταν όμως φτιάχνεται η ίδια η μηχανή επαναστατεί ενάντια στο τι πιστεύει ο κόσμος γι' αυτήν και διαψεύδει ότι είναι η «υπερ-μηχανή» η πανάκεια που νομίζουν. Στο «She Shook Me Cold», με ένα ξέφρενο σόλο κιθάρας του Ρόνσον, είναι ο υπερεραστής — το ίδιο το τραγούδι αποτελεί μια λεπτομερή περιγραφή της σεξουαλικής πράξης. Στο ομώνυμο τρακ ο Μπάουι έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον άνθρωπο που πούλησε τον κόσμο — κάποιον ιδρυτή θρησκείας. Στο δε Βαγκνερικό επικό «The Supermen» με τις παγερές του συγχορδίες ο Μπάουι τραγουδάει το άσμα της φυλής των ονείρων του: στα βάθη των αιώνων υπήρχε η φυλή των υπερανθρώπων - Θεών που παρέμειναν αθάνατοι σαν τέλειοι άνθρωποι αλλά μονάχοι τους αλληλοεξοντώθηκαν.

HUNKY DORY

Α΄
Changes — Oh! You Pretty Things — Eight Line Poem — Life On Mars? — Kooks — Quicksand.

Β΄
Fill Your Heart — Andy Warhol — Song For Bob Dylan — Queen Bitch — The Bewlay Brothers.

David Bowie — φωνητικά, κιθάρα, σαξόφωνο, πιάνο.
Mick Ronson — κιθάρα.
Woody Woodmansey — ντραμς.
Trevor Bolder — μπάσσο.
Rick Wakeman — πιάνο.

Το τελευταίο καθαρά φιλοσοφικό LP του Μπάουι — μόνο που η σύνθεση έχει αλλάξει, όπως και τα πρόσωπα. Ο πυρήνας των Spiders from Mars έχει ήδη διαμορφωθεί. Το LP καλλωπίζει επίσης και το πιάνο του Ρικ Γουέηκμαν — άγνωστου ακόμα στο ευρύ κοινό. (Για τους λεπτολόγους, μια ενδιαφέρουσα σύμπτωση: στην τουρνέ του σαν Thin White Duke το 1976 ο Μπάουι χρησιμοποίησε στα κήμπορντς τον Τόνυ Καΐη, προκάτοχο του Γουέηκμαν στους Yes).
Εδώ ο Μπάουι δείχνεται ικανός να συνθέσει ο,τιδήποτε: αρχίζει με το εύθυμο, κολλητικό «Changes», συνεχίζει με το σχεδόν παιδικό «Oh You Pretty Things» και το μελωδικά πολυσύνθετο «Life On Mars» και τελειώνει με παρωδίες του Νεοϋορκέζικου ροκ στο «Queen Bitch» — ιμιτασιόν Λου Ρηντ — και Ντύλαν στο «Song For Bob Dylan». Ο ακουστικός Μπάουι του «Kooks» (για το γιο του Zowie), του «Andy Warhol» και του «Quicksand» είναι κι αυτός ευχάριστος και ενδιαφέρων, μακριά από τον βάρδο του «Space Oddity».
Στιχουργικά, το θεματικό περιεχόμενο του «Man Who Sold The World» επαναπαρουσιάζεται στο «Hunky Dory» με τις αναφορές του στον Homo Superior («Oh You Pretty Things»). Έχοντας διαμορφώσει τη φιλοσοφία του ο Μπάουι προσπαθεί να βρει τρόπους εφαρμογής της. Στην πρώτη πλευρά του δίσκου, μιλάει για τις αλλαγές που διέρχεται ο ίδιος και η γενιά του, την οποία θεωρεί σαν την ηγέτιδα δύναμη. Όντας ακόμα εκπρόσωπος της γενιάς του ο Μπάουι εμπνέεται από την ενέργεια των συνομηλίκων του. Συγχρόνως δε στο «Quicksand» επαναλαμβάνει τη θέση του ότι κάθε άνθρωπος έχει λανθάνοντα χαρακτηριστικά υπερανθρώπου («Δεν είμαι προφήτης ή άνθρωπος της λίθινης εποχής/απλώς ένας θνητός με το δυναμικό υπερ-ανθρώπου»). Στο «Life On Mars?» που μετά δύο χρόνια του έδωσε ένα χιτ σιγνκλ, ο Μπάουι εξηγεί τις αναποδιές της καθημερινής ζωής με τυπικό sci-fi τρόπο: «Είμαστε απλώς προγράμματα σε ένα σώου υπερ-νοημόνων όντων από άλλο πλανήτη που διασκεδάζουν με τα προβλήματά μας». Θυμίζει «Space Oddity» όχι μόνο με το θέμα του αλλά με τη συνθετική τελειότητά του.
Στη δεύτερη πλευρά αναφέρει — σαν παραδείγματα «υπερανθρώπων»; — τρεις από τις μεγάλες του επιρροές: τον Γουώρχολ (προφέροντάς το War-hole) τον Ντύλαν («δεν πιστεύω ότι θα συναντηθούμε» λέει — πόσα λίγα ήξερε τότε. Όχι μόνο θα συναντιόντουσαν αλλά και θα αλληλοασπάζονταν) και τέλος τον μετέπειτα προστατευόμενό του Λου Ρηντ στο «Queen Bitch» (τι ωραίος χαρακτηρισμός αλήθεια!) που είναι κι ένα από τα πιο δημοφιλή του τραγούδια. Υπάρχει στο «Hunky Dory» και το «The Bewlay Brothers» το πιο ακατάληπτο τραγούδι που έχει γράψει ποτέ. Όχι μόνο ο συμβολισμός του είναι τόσο προσωπικός ώστε δεν έχει κανένα νόημα, αλλά και η αργή, ακουστική του φόρμα το καταντούν εκνευριστικό και ανυπόφορο, τουλάχιστον για την ιδιοσυγκρασία μου.
Ο Μπάουι με το «Hunky Dory» έφτανε σε ένα σταυροδρόμι και το καταλάβαινε κι ο ίδιος. Όλοι είχαν πλέον αναγνωρίσει το ταλέντο του και ο κόσμος μόνο απέμενε να τον αποδεχτεί. Ποιο θα ήταν το επόμενο βήμα του; Σ' αυτό προβληματιζόταν και ο ίδιος: «Να φιλήσω τα δόντια της έχιδνας/ή να προαναγγείλω δυνατά το θάνατο του Ανθρώπου;» λέει στο «Quicksand». Μετά το «Hunky Dory» υπήρχαν δύο δρόμοι: ή θα προχωρούσε και θα έλυνε με την **επιτυχία** το φιλοσοφικό του πρόβλημα ΑΠΟΦΕΥΓΟΝΤΑΣ να το αντιμετωπίσει κατάμουτρα (πράγμα που και ο ίδιος παραδέχτηκε σε μετέπειτα συνέντευξή του) ή θα αποσυρόταν και θά έμενε ένας άγνωστος αλλά αυθεντικός διαλογιστής που ίσως να έβρισκε κάποτε τις Λύσεις. Όλοι ξέρουμε τι έκανε: Ευαγγελίστηκε το θάνατο του Ανθρώπου όχι μια αλλά δύο φορές κατά τη διάρκεια της «περιόδου της ντεκαντάνς».



ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΜΗΣ (1972 - 1975)

THE RISE AND FALL OF ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS

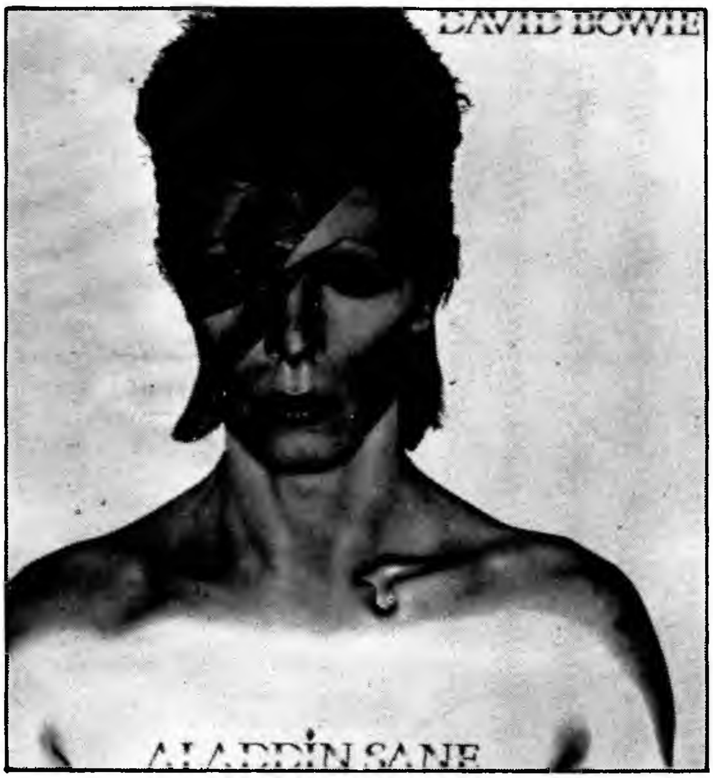
Α΄
Five Years — Soul Love — Moonage Daydream — Starman — It Ain't Easy.

Β΄
Lady Stardust — Star-Hang On To Yourself — Ziggy Stardust — Suffragette City — Rock 'n' Roll Suicide.

David Bowie — κιθάρα, σαξόφωνο, φωνητικά.
Mick Ronson — κιθάρα, πιάνο, φωνητικά.
Trevor Bolder — μπάσσο.
Mick Woodmansey — ντραμς.

Με το «Ziggy Stardust» ο Μπάουι θα μπει στο Πάνθεον της ροκ ιστορίας. Από τους καλύτερους δίσκους της δεκαετίας που μας πέρασε, μορφοποιεί τη φόρμα της «decadence» και του «glitter-rock» δίνοντάς της μια φιλοσοφική διέξοδο. Στο «Ziggy Stardust» ο Μπάουι γίνεται διάσημος — πάντα για τον εαυτό του και μόνο, αφού μόνο στιχουργικά και συνθετικά περιγράφει την ιστορία του Ζίγκυ. Το ότι το κοινό τον εκάνε **πραγματικά** διάσημο ακολουθώντας τις φαντασιώσεις του, αποτελεί μια από τις σπάνιες προσμίξεις φαντασίας/ρεαλισμού: η τέχνη να προλέγει την πραγματικότητα ,κάτι τέτοιο έγινε και πρόσφατα στον κινη-

ματογράφο με το «Σύνδρομο της Κίνας»). Το εκπληκτικό σ' όλη αυτή την υπόθεση είναι ότι ο Μπάουι μπόρεσε να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του κοινού που δημιούργησε και να παίξει για τρία χρόνια το ρόλο του Ζίγκυ, δίνοντας στο ροκ μερικές από τις πιο αξιόλογες στιγμές του. Στο «Star» μας εξηγεί γιατί αποφάσισε να δώσει τέτοια λύση στο σταυροδρόμι του «Hunky Doky»: «Ο Τόνυ πήγε να πολεμήσει στο Μπέλφαστ/η Ρούντυ έμεινε σπίτι να πεθάνει της πείνας/θα μπορούσα να τα κάνω όλα να αξίζουν τον κόπο σαν ροκ εντ ρολλ σταρ». Διαλέγει δηλαδή το ρόλο του σταρ για να μπορέσει να δώσει μια λύση στα καθημερινά προβλήματα της νεολαίας. Προσφέροντας δε τον αμφίφυλο Ζίγκυ, δίνει κάτι ακόμα παραπάνω στους οπαδούς του: μια εικόνα αντιπαθητική για τους γονείς τους, ένα επαναστατικό σύμβολο, στο οποίο θα στηριζόταν και συγχρόνως, φυσικά, θα διοχετευόταν, η αντίδραση των νέων. Συγχρόνως είχε και το ταλέντο να γράψει ευκατάληπτα αλλά δυναμικά ροκ τραγούδια με τα οποία πλούτισε το LP.
Το «Ziggy Stardust» ήταν κόνσεπτ LP αλλά διάφορο των κόνσεπτ στυλ «Thick As A Brick». Η ιστορία του είναι «Η Άνοδος και η Πτώση του Ζίγκυ Στάρνταστ», που γίνεται ροκ σταρ στο μακρινό μέλλον ενός κόσμου που έχει μονάχα πέντε χρόνια να ζήσει. Στην πρώτη πλευρά ο Μπάουι μας δίνει το υπόβαθρο της ιστορίας του Ζίγκυ με διάφορες εικόνες του απώτερου μελλοντικού αυτού κόσμου. Το «Five Years» όπου επιτέλους ο Μπάουι «προαναγγέλλει το θάνατο του ανθρώπου» περιέχει και μερικούς από τους πιο καλούς στίχους του. Στο «Moonage Daydream» κάνει ονειρικά ένα μαζοχιστικό έρωτα μ' έναν εξωγήινο» σ' ένα ευρηματικό, γεμάτο εκπλήξεις τρα-



γούδι. Στο «Starman» που του έδωσε κι ένα χιτ-σινγκλ, λέει σε δυόμισυ λεπτά ότι ο Σπήλμπεργκ προσπαθεί να πει σε δύο ώρες με τις «Στενές Επαφές» του. Ένας νεαρός που αλλάζει σταθμούς στο ραδιόφωνό του πιάνει την εκπομπή ενός αστράνθρωπου που κατεβαίνει στη γη — που είναι ο ίδιος ο Ζίγκυ. Στο ίδιο πάλι στυλ με τα «Space Oddity» και «Life On Mars» ο Μπάουι διδάσκει σύνθεση μ' ένα ρεφραίν τεράστιο — περιλαμβάνει 10 στροφές — αλλά πολύ απλό και άμεσο.
Η δεύτερη πλευρά είναι η ιστορία του Ζίγκυ που την διηγείται από διαφορετικές οπτικές γωνίες: του ίδιου του Ζίγκυ («Star» και «Hang On To Yourself») ενός μέλους του γκρουπ («Ziggy Stardust») και μιας γκρούπι («Lady Stardust»). Προσφέρει δε η δεύτερη πλευρά το συνθετικό απόγειο του Μπάουι με κομμάτια που ελίσσονται από ένα τρομακτικά γρήγορο ροκ εντ ρολλ («Hang On To Yourself», «Suffragette City») ως τη σιγανή μελωδία («Rock 'n' Roll Suicide»). Το «Suffragette City» ειδικά, θα μπορούσε να μπει σε μια ανθολογία της εικοσιπεντάχρονης ιστορίας του ροκ. Μιλάει για τα διάφορα σεξουαλικά συμπλέγματα που αντιμετώπισε ο Ζίγκυ στις τουρνέ του — κορυφή της «παρακμής» και συνδετικό κρίκο με το επόμενο LP «Aladdin Sane». Στο «Rock 'n' Roll Suicide» με τον θρησκευτικό του χαρακτήρα ο Ζίγκυ γίνεται πλέον ένας ροκ Μεσσίας που καθαίρει το ροκ και τους οπαδούς του. Και φυσικά σ' ένα άλλο επίπεδο, ο Μπάουι επαναδιηγείται την ιστορία του Χριστού και της θυσίας του στο «Ziggy Stardust» (Ο αστράνθρωπος που κατεβαίνει από τον ουρανό, γίνεται είδωλο του κόσμου και μεσσιανικός αρχηγός αλλά σκοτώνεται από τους ίδιους τους οπαδούς του — όπως μαρτυρεί στο «Ziggy Stardust»). Πιστός στις αντιλήψεις του δεν μας λέει αν ο κόσμος εξιλεώθηκε από αυτή τη θυσία και έζησε πάνω από τα πέντε χρόνια που υπολόγισε στην αρχή του LP. Βλέποντας το επερχόμενο «Diamond Dogs» πιστεύουμε ότι η θυσία ήταν μάλλον άσκοπη.

ALADDIN SANE

Α΄

Watch That Man — Aladdin Sane — Drive In Saturday — Panic In Detroit — Cracked Actor.

Β΄

Time — The Prettiest Star — Let's Spend The Night Together — The Jean Genie — Lady Grinning Soul.

David Bowie — φωνητικά.
Mick Ronson — κιθάρα.
Trevor Bolder — μπάσσο.
Woody Woodmansey — ντραμς.
Mike Garson — πιάνο.
Ken Fordham — σαξόφωνο, φλάουτο.
Juanita Franklin - Linda Lewis - Mac Cormack — μπακ-απ φωνητικά.

Το «Aladdin Sane» δεν θα υπήρχε δίχως το «Ziggy Stardust» και μόνο σ' αυτό είναι κατώτερό του. Συνθετικά, εκτελεστικά και ηχητικά είναι τουλάχιστον αντάξια. Με την προσθήκη μάλιστα του πιάνου του Μάικ Γκάρσον και γυναικείων φωνών, ο ήχος εμπλουτίζεται σε βαθμό που το «Ziggy Stardust» να ηχεί πρωτόγονο και ξηρό. Η μόνη του ατέλεια είναι ότι **ακολουθεί** και δεν δημιουργεί τίποτα νέο από τον προηγούμενο δίσκο.
Το LP είναι και οι εντυπώσεις του Μπάουι από την τουρνέ του Ζίγκυ Στάρνταστ. Κάθε τραγούδι συμβολίζει μια πόλη — κυρίως αμερικανική — και μόνο το πατρικό του Λονδίνο έχει σχέση με δύο κομμάτια. Σε δύο από τα κομμάτια του ο Μπάουι επηρεάζεται από τους Stones: στο ένα άμεσα — την αγχωτική διασκευή του «Let's Spend The Night Together» — και στο άλλο ηχητικά: στο «νεοϋορκέζικο» «Watch That Man».
Τα τραγούδια του «Aladdin Sane» βρίθουν από χαρακτήρες: ο ομώνυμος ήρωας είναι το πνεύμα της καταστροφής και του πολέμου που περιφέρεται στον κόσμο του 1913, 1938 (πάντοτε ένας χρόνος πριν ένα παγκόσμιο πόλεμο) και, κατά τον Μπάουι στο εξώφυλλο, και το 197?. Ο ίδιος πίστευε ότι τα σέβεντις όπως και τα θέρτις θα τελείωναν μ' έναν πόλεμο. (Κάπου, ευτυχώς, έκανε λάθος). Το ίδιο το τραγούδι με το ελεύθερο εξπρεσσιονιστικό πιάνο του Γκάρσον αποτελεί ένα συναρπαστικό τρακ, «στοιχειωμένο» από τη μορφή του ήρωά του. Ένας τυπικός χαρακτήρας του Los Angeles, ο Cracked Actor, εμφανίζεται στο ομώνυμο τραγούδι. Χρησιμοποιώντας το ίδιο θέμα με την «Κάψα» του Γουώρχολ, ο Μπάουι διηγείται με **επιτηδευμένη** κακοφωνία το κατάντημα ενός γέρου σταρ του Χόλλυγουντ που ξεπεσμένος πληρώνει για βρώμικο σεξ («Ξέχνα ότι είμαι 50, γιατί μόλις σε πλήρωσα»). Στο πρωτότυπο «Panic In Detroit» ο ήρωάς του είναι ένας φθαρμένος επαναστάτης που δημιουργεί και ακολουθεί τη βία που δεσπόζει στην πόλη. Οι κοφτοί στίχοι («Πανικός στο Ντητρόιτ/ζήτησα ένα αυτόγραφο/Ήθελε να κάτσει σπίτι/Πώς θάθελα να τηλεφώναγε κανείς») μαρτυρούν μια σύγχυση που φαίνεται και στην πολυμορφία της μουσικής του. Στο «Time», που συμβολίζει τη Ν. Ορλεάνη, ο Γκάρσον παίζει ένα βώντεβιλ σχήμα και ο Μπάουι ασχολείται μ' ένα από τα προσφιλή του θέματα. Όσο για το «Drive In Saturday» (Φοίνιξ και Σηάτλ) ο Μπάουι ασχολείται για πρώτη φορά με τη μεσοαστική τάξη και τις αντιλήψεις της.
Το Λονδίνο υπάρχει με το σκληρό doo-wop του «Prettiest Star», ένα προσωπικό τραγούδι, που έχει σχέση με την οδό Gloncester Rd και με το «Lady Grinning Soul», όπου ο Μπάουι ξεφεύγει από το κλίμα του ροκ και ακούγεται σαν crooner μέσα στα ομιχλώδη αρπίσματα του πιάνου του Γκάρσον. Υπάρχει φυσικά και το εκλεπτυσμένο μπούγκι «The Fean Genie» που έγινε και η μεγαλύτερη μέχρι τότε επιτυχία του.
Δίχως να ανοίγει νέους δρόμους, το «Aladdin Sane» συντελεί στην καθιέρωση πλέον του Μπάουι στην συνείδηση του κοινού. Με βαμένο κορμί στο εξώφυλλο — αλά Λίντσεϋ Κεμπ — ο Μπάουι έπαιζε ακόμα το ρόλο του Ζίγκυ, ακολουθώντας τη φόρμα και την ουσία του «Suffragette City» — εντυπώσεις από τη ζωή και τις τουρνέ ενός ροκ εντ ρολλ σταρ. Εάν μπορούμε να δούμε τη μετέπειτα κατεύθυνση του Μπάουι στο «Aladdin Sane», θα τη δούμε στο «Cracked Actor», όπου η διαφθορά της καλλιτεχνικής ελίτ θα του χρησιμέψει σαν θέμα στο «Diamond Dogs» (στο οποίο θα χρησιμοποιήσει και τον ήχο του ίδιου κομματιού — ήχο Stones) και το «Let's Spend The Night Together» με την αναδρομή στο παρελθόν που θα είναι το επόμενο LP του, το «Pinups».

PINUPS

Α΄

Rosalyn — Here Comes The Night — I Wish You Would — See Emily Play — Everything's Alright — I Can't Explain.

Friday On My Mind — Sorrow — Don't Bring Me Down — Shapes Of Things — Anyway, Anyhow, Anywhere — Where Have All The Good Times Gone!

David Bowie — φωνητικά, moog συνθετητής, φυσαρμόνικα, τενόρο και άλτο σαξόφωνο.
Mick Ronson — κιθάρα, πιάνο.
Trevor Bolder — μπάσσο.
Aynsley Dunbar — ντραμς.
Mike Garson — πιάνο, όργανο, harpsichord, ηλεκτρικό πιάνο.
Ken Fordham — βαρύτονο σαξόφωνο.

Ο ρόλος του «Pinups» είναι παράξενος στη δισκογραφική ιστορία του Μπάουι. Κι αυτό γιατί καμία από τις συνθέσεις εδώ δεν είναι δική του: τουναντίον αποτελούν όλες αγγλικά ως επί το πλείστον χιτς της περιόδου 1964-1967 και, πιστεύει κανείς, αγαπημένα τραγούδια του νεαρού Μπάουι. Το ενδιαφέρον του δίσκου έγκειται σε δύο σημεία: πρώτον στο ότι αποτελεί μια άσκηση παραγωγής του Μπάουι, ο οποίος πειραματίζεται με ήχους, με τα βόκαλς του και με διάφορες ενορχηστρώσεις και δεύτερο, στο ότι αποτελεί το τέλος της συνεργασίας του με τον Μίκ Ρόνσον. Ήδη ο Γούντμανσυ έχει αποσυρθεί και στα ντραμς έχει έρθει ο ικανότατος Άνσλεϋ Ντάνμπαρ (του Ζάππα). Ο γνωστός μας Μπώλντερ, ο Μάικ Γκάρσον στα κήμπορντς και ο Κεν Φόρντχαμ στο βαρύτονο σαξόφωνο συμπληρώνουν τους μουσικούς του LP.
Τα τραγούδια αυτά καθ' εαυτά αποτελούν διασκευές των αυθεντικών με την προσωπική σφραγίδα του Μπάουι. Το μιξάζ, οι διπλο- και τριπλο-εγγραφές και τα ηχητικά πειράματα, ξενίζουν αρκετά και πολλές φορές χαλάνε τις συνθέσεις. Ακούστε την πιο τρανταχτή αποτυχία: το «See Emily Play» όπου τα απλά εφφέ των Floyd έχουν αντικατασταθεί με συνθεσάιζερς, βαρύγδουπα ντραμς και φωνητικά μιξαρισμένα τόσο κακόηχα που νομίζεις ότι το τραγουδούν τρεις μποξέρ με σπασμένη μύτη κάτω από ντους. Τα πολλά απανωτά overdubs καταστρέφουν το «Shapes Of Things» των Yardbirds, το «Friday On My Mind» των Easybeats και το «Everything's Alright» των Mojos. Ας αφήσουμε το «I Wish You Would» των Them, το οποίο μπορείτε να χρησιμοποιήσετε για να ελέγξετε την αντοχή των γούφερ στα ηχεία σας: το μπάσσο του Μπώλντερ σπάει πιατέλες στα δέκα μέτρα.
Ο Bowie επιτυγχάνει σε τρία μόνο τρακς: τα δύο είναι των Who, με ένα νωχελικό «Can't Explain» όπου το σαξόφωνο δίνει νέα διάσταση στο χιλιοακουσμένο αυτό τραγούδι και με την τέλεια απόδοση του «Anyway, Anyhow, Anywhere», όπου ο Μπάουι ακούγεται σαν Ντώλτρεϋ και ακόμα και ο Ντάνμπαρ κάνει μια πετυχημένη μίμηση Μουν. Το τρίτο, συμβολίζει και το ίδιο το πνεύμα του LP: το «Where Have All The Good Times Gone» των Kinks, τοποθετημένο στο τέλος του LP σαν κορωνίδα — ο μονόφθαλμος ανάμεσα στους τυφλούς.
Εν κατακλείδει, το LP αποτελεί τη μόνη άσχημη στιγμή του Μπάουι στην καριέρα του — είναι όμως σημαντικό γιατί κάνοντας λάθη μαθαίνει κανείς. Και είμαι σίγουρος ότι οι πειραματισμοί της παραγωγής του «Pinups» χρησίμευσαν στην ωρίμανση του Μπάουι και ήταν σημαντικοί συντελεστές των μετέπειτα αριστουργημάτων του.



DIAMOND DOGS

A´
Future Legend — Diamond Dogs — Sweet Thing — Candidate — Sweet Thing (reprise) — Rebel, Rebel.

B´
Rock 'n' Roll With Me — We Are The Dead — 1984 — Big Brother — Chant Of The Ever Circling Skeletal Family.

David Bowie — φωνητικά, κιθάρα, σαξόφωνο, μέλλοτρον, moog συνθετητής.
Tony Newman, Aynsley Dunbar — ντραμς.
Herbie Flowers — μπάσσο.
Mike Garson — κήμπορντς.

Το «Diamond Dogs» αποτελεί ένα μεταβατικό LP στην ιστορία του Μπάουι. Κυκλοφόρησε την πιο σημαντική στιγμή της καριέρας του, όταν έπρεπε να δείξει αν το «φαινόμενο Μπάουι» ήταν κάτι παροδικό ή όχι. Ξέρουμε όλοι τώρα πια αν το φαινόμενο ήταν παροδικό...
Αποτελεί ένα κόνσεπτ άλμπουμ — ένα περίεργο αμάλγαμα φαντασίας που στηρίζεται στο «1984» του Όργουελ και στο «Wild Boys» του Μπάρροους — δύο βιβλία που πολύ επηρέασαν τον κόσμο του ροκ. Είναι ο πρώτος δίσκος δίχως τους Spiders from Mars.
Με το αρχικό, αφηγητικό, «Future Shock», ο Bowie μας μπάζει μέσα στον εφιαλτικό κόσμο του δίσκου, ένα νοσηρό συνοθύλευμα παρακμής — ντεκαντάνς στην πραγματική της σημασία — μεταλλαγμένων ανθρώπων, υπολειμμάτων ίσως ενός πυρηνικού πολέμου. Ξαναευαγγελίζεται «το τέλος του Ανθρώπου» όπως και στο «Ziggy Stardust» αναμένοντας όπως και με το «Aladdin Sane» έναν παγκόσμιο πόλεμο στη δεκαετία που μας πέρασε. Ποιοι θα επιζούσαν απ' αυτό τον πόλεμο; — μα φυσικά οι πάμπλουτοι έκλυτοι του Λος Άντζελες, της πιο πλούσιας και διεφθαρμένης πόλης του κόσμου, οι «Διαμαντένιοι Σκύλοι». Με την κραυγή «Δεν είναι αυτό ροκ εντ ρολλ, είναι γενοκτονία» θα μας εισαγάγει στο ομώνυμο τραγούδι για τήν φριχτή ελίτ του L.A. όπου και έμενε τότε, ρουφηγμένος από το περιβάλλον του. Χρησιμοποιεί δε σ' αυτό μουσικά σχήματα των Rolling Stones όπως και σε άλλα σημεία του δίσκου.
Το επόμενο, το μέντλεϋ «Sweet Thing/Gindidate/Sweet Thing» είναι και το σενάριο του «Cracked Actor» από το «Aladdin Sane» — η διαφθορά των νέων που πουλάνε το κορμί τους σε γερασμένους σταρς («Χαίρομαι που είσαι μεγαλύτερος από μένα/με κάνει να αισθάνομαι σπουδαίος και ελεύθερος» λέει ο ζιγκολό του τραγουδιού), σε μία από τις ωραιότερες συνθέσεις του Μπάουι, ένα τραγούδι που ο χρόνος το κάνει ακόμα πιο έντονο.
Εδώ ο Μπάουι επηρεασμένος από τον Μπάρροους και τη φιλοσοφία του αλλάζει για πρώτη φορά και το στιχουργικό του στυλ: σημαντική αλλαγή που θα χρησιμοποιήσει κατά κόρον στο έξοχο «Low». Ο Μπάρροους θεωρεί ότι ο λόγος — προφορικός και γραπτός — μας περιορίζει γιατί οι λέξεις που χρησιμοποιούμε έχουν για μας προκαθορισμένους έννοιες και επομένως «φιλτράρουν» την αίσθηση της πραγματικότητας. Συγχρόνως δε η προσωπικότητα ελέγχεται και περιορίζεται πάλι από το γεγονός ότι ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙ λέξεις. (Και εδώ εισέρχονται οι ιδέες του Όργουελ που πρώτος θεώρησε ότι κατάργηση του λεξιλόγιου σημαίνει και μείωση της συνειδητής πραγματικότητας). Επομένως ο στόχος για τον Μπάρροους είναι η δραπέτευση από το λόγο. Τεχνική του είναι η «τεχνική του ψαλιδιού»: Γράφει το μήνυμά του και μετά με ένα ψαλίδι το κομματιάζει και το επανακολλάει στην τύχη. Για τον Μπάουι ο στόχος θα είναι η μουσική δίχως λόγια — η μουσική που δεν χρειάζεται στίχους για να μεταφέρει ένα μήνυμα, κοινός σκοπός του μουσικού εγκέφαλου των αρχικών Roxy Music, Μπράιαν Ήνο. Στο «Low» θα συνεργαστούν και οι δύο και θα πετύχουν.
Η «τεχνική του ψαλιδιού» εφαρμόζεται για πρώτη φορά στο «Candidate» μια τεράστια μελωδική γραμμή που κρατάει δύο προσφέρει και τα λόγια στο δίσκο όπως έκανε μέχρι τώρα. Για να καλύψει όμως το στιχουργικό του πείραμα, ο Μπάουι δίνει στο «candidate» μια τεράστια μελωδική γραμμή που κρατάει δυο λεπτά — όσο περίπου το τραγούδι — και δεν επαναλαμβάνεται. Μέσα σε οκτώμισυ λεπτά δηλαδή στο «Sweet Thing / Candidate/Sweet Thing» ο Μπάουι έχει αρχίσει με την καυστική του παρατηρητικότητα, έχει περάσει στο πείραμα με την τυχαία επανακόλληση των στίχων του α-λά Μπάρροους και έχει ξαναγυρίσει στην ομαλότητα με το «reprise» του «Sweet Thing» με τέτοια επιδεξιότητα που περνάει απαρατήρητη από τον ακροατή.
Τελειώνει την πλευρά με το τεράστιας επιτυχίας σινγκλ του «Rebel Rebel», όπου ο ήχος των Stones κάνει πάλι την εμφάνισή του και η ερμηνεία του Μπάουι γίνεται Τζαγγερικότερη του Τζάγγερ — το θέμα του τραγουδιού με ένα ανεπανάληπτο ριφ είναι και για τελευταία φορά αμφισεξουαλικό («Έχεις μπερδέψει τη μάνα σου/δεν ξέρει αν είσαι αγόρι ή κορίτσι»).
Η δεύτερη πλευρά κάνει λίγο κοιλιά. Το πιάνο του Γκάρσον που οργίαζε στο «Aladdin Sane» δυστυχώς περιορίζεται στα ακκομπανιαμέντα στο «Rock 'N' Roll With Me» και στο «We Are The Dead» και ο περιορισμός αυτός κάνει όλη τη σύνθεση της β' πλευράς να χωλαίνει. Το «We Are The Dead» ξεχωρίζει με ▶

τις τρομαχτικές του εικόνες και την ολοκληρωμένη του γραμμή. Τα επόμενα δύο τραγούδια «1984» και «Big Brother» είναι και οι άμεσες αναφορές στον 'Οργουελ. Στο «1984» ο Μπάουι κατορθώνει να ακούγεται σαν Isaac Hayes με το συνδυασμό πιατινιών, wah-wah και εγχόρδων, στο δε «Big Brother» με τυπικό ρεφραίν, παρομοιάζει τον Μεγάλο Αδελφό του «1984» με ένα ροκ είδωλο, το οποίο το κοινό θέλει «να τους οδηγήσει, να τον ακολουθήσουν, να τους ξεγελάσει, να τους σώσει».
Το «Diamond Dogs» τελειώνει με το κυκλικό σχήμα του «Chant Of The Ever Circling Skeletal Family», άλλο ένα μικρό πείραμα του Μπάουι για «μουσική ατμόσφαιρας».
Εν κατακλείδει — ένα σπουδαίο άλμπουμ στη δισκογραφική ιστορία του Μπάουι με αρκετές όμως μέτριες στιγμές. Αποτελεί με το «Ziggy Stardust» και το «Aladdin Sane» τη βασική τριλογία της «παρακμής» της μεσοπεριόδου του Μπάουι και την αρχή του τέλους της. Με το επόμενο LP, ο Μπάουι θα την εγκαταλείψει μια για πάντα.

DAVID LIVE

Α'
1984 — Rebel Rebel — Moonage Daydream — Sweet Thing.
Β'
Changes — Suffragette City — Aladdin Sane — All The Young Dudes — Cracked Actor.
Γ'
When You Rock 'N' Roll With Me — Watch That Man — Knock On Wood — Diamond Dogs.
Δ'
Big Brother — Width Of A Circle — Jean Genie — Rock 'N' Roll Suicide.

David Bowie — φωνητικά.
Herbie Flowers — μπάσσο.
Earl Slick — κιθάρα.
Gui Andrisano — δεύτερα.
Warren Peace — φωνητικά.
Michael Kamen — ήλεκτρικό πιάνο, moog συνθετητής, όμποε.
Tony Newman — ντραμς.
Pablo Rosario — κρουστά.
David Sanborn — άλτο σαξόφωνο, φλάουτο.
Mike Garson — πιάνο, μέλλοτρον.

Με το πρώτο διπλό αυτό live άλμπουμ, ο Μπάουι ξορκίζει το φάντασμα του Ζίγκυ και κλείνει την εποχή της «ντεκαντάνς». Θα πάψει πλέον να μεταχειρίζεται τους ίδιους συνθετικούς κανόνες, να ντύνεται σύμφωνα με την «γκλίττερ» — φανταχτερή μόδα που αυτός επέβαλλε — και να παίζει επ' αόριστον το ρόλο του Ζίγκυ. Στο «David Live» ο Μπάουι θάβει τον Ζίγκυ μέσα στο φανκ σαξόφωνο του Ντέιβιντ Σάνμπορν και στην ηλεκτριστική ληντ κιθάρα του Ερλ Σλικ — πρώτη του επαφή με τον Μπάουι. Ο θάνατος του Ζίγκυ όμως δεν ήταν απλός — ο επιθανάτιος ρόγχος του ήταν αρκετός για να κάνει τον Μπάουι να ακούγεται αγωνιώδης και σε μερικά σημεία ανήσυχος. Πώς θα αντιδρούσε το κοινό Του σε μια μεταστροφή (η οποία θα ερχόταν στην ουσία με τον επόμενο δίσκο);
Κατά τ' άλλα το «David Live» αποτελεί ένα ηχητικό ντοκουμέντο της περίφημης τουρνέ του το 1974 στην Αμερική με τα καταπληκτικά θεατρικά της εφφέ. 'Οπως μας πληροφορεί το εξώφυλλο δεν «διορθώθηκε» το άλμπουμ σε στούντιο κατόπιν, όπως γίνεται συνήθως. 'Ισως γι' αυτό ο Μπάουι ακούγεται τόσο ευάλωτος. Μας θυμίζει όμως κάτι που είχαμε ξεχάσει: πόσο καλή φωνή έχει. Οι φωνητικές του ακροβασίες στα «1984» «All The Young Dudes» (που μαζί με το «Knock On Wood» δεν υπάρχουν σε άλλο μεγάλο δίσκο) και «Rock 'N' Roll Suicide» είναι κατά πολύ ανώτερες από τις στούντιο ερμηνείες του.
Γενικά, όλες οι εκτελέσεις είναι διαφορετικές — σημείο κι αυτό της μη προσκολλήσεώς του σε μια καταστρεπτική φόρμουλα. Το σαξόφωνο του Σάνμπορν και το φανκ της ρύθμ σέξιον μεταστρέφουν όλα του τα τραγούδια προς τη σόουλ — όχι πια ήχος Stones στο «Rebel Rebel» και «Diamond Dogs», ούτε heavy metal στο «Width Of A Circle». Στη θέση τους υπάρχουν ζυγισμένες ενορχηστρώσεις με τον Σλικ και τον Σάνμπορν να μοιράζονται τα σόλο, ενώ ο πολύ καλός Γκάρσον έχει τη μεγάλη του στιγμή στο σόλο πιάνο του «Aladdin Sane». Γενικά το συγκρότημα του Μπάουι είναι πολύ σφιχτό και δεμένο, και πάντοτε ισάξιο του αρχηγού του. Υπάρχουν βέβαια και αποτυχίες: το συγκρατημένο «Diamond Dogs» και η άτυχη εκτέλεση του «When You Rock 'N' Roll With Me», αλλά υπάρχουν και εκπλήξεις ευχάριστες: Το γρήγορο «Aladdin Sane», το μακρύ «Jean Genie», όπως και το τελείως αλλαγμένο «Width Of A Cricle».
Το «Knock On Wood» του Eddie Floyd δείχνει την κατεύθυνση που θα ακολουθήσει ο Μπάουι στο επόμενο άλμπουμ, κόβοντας αποφασιστικά τους δεσμούς του με το παρελθόν. Γι' αυτό το «David Live» δεν είναι απλώς το τέλος μιας εκπληκτικά παραγωγικής εποχής για τον Μπάουι αλλά και η αρχή νέων κατευθύνσεων και καλλιτεχνικών τελειώσεων.



ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗΣ (1975 - ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ)

YOUNG AMERICANS

Α'
Young Americans — Win — Fascination — Right.
Β'
Somebody Up There Likes Me — Across The Universe — Can You Hear Me — Fame.

David Bowie — φωνητικά, κιθάρα, κήμπορντς.
Andy Newmark - Dennis Davis — ντραμς.
Emir Ksasan - Willy Weeks — μπάσσο.
Carlos Alomar - Earl Slick — κιθάρες.
Mike Garson — κήμπορντς.
David Sanborn — σαξόφωνο.
Ralph McDonald - Pablo Rosario - Larry Washington — κρουστά.
John Lennon — κιθάρα («Across The Universe» - «Fame»), δεύτερα φωνητικά («Fame»).
Συνοδευτικά φωνητικά: Ava Cherry, Robin Clark, Jean Fineberg, Anthony Hinton, Jean Millington, Warren Peace, Diane Sumler, Luther Vandross.

Το «Young Americans» θόλωσε τους φανς του Μπάουι και εξέπληξε τους κριτικούς. Μπορεί ο Μπάουι να είχε διασκεδάσει με τις φανκ φόρμες του «David Live», αλλά κανείς δεν περίμενε τη μεταστροφή του αυτή προς την «πλαστική σόουλ». Ο Μπάουι ΔΕΝ ΑΝΕΜΕΝΕΤΟ να παίξει τίποτε άλλο παρά τα ιδιότυπα σχήματα του γκλίττερ ροκ του «Ziggy» και του «Aladdin Sane». Το ότι ένας καλλιτέχνης αποφασίζει να μην τυποποιηθεί και να αλλάξει ριζικά μορφή, image και μουσική στο απόγειο της καριέρας του ήταν κάτι το πρωτόγνωρο. Αλλά ήδη ο Μπάουι οδηγούσε και δεν έπετο των μουσικών ρευμάτων που χαρακτήριζαν τα σέβεντις.
Το παράξενο είναι ότι ένα νέο ακροατήριο άγγιξε τον Μπάουι. Το σινγκλ «Fame» του έδωσε το πρώτο του Νο 1 στην Αμερική — και η εμπορική επιτυχία του «Young Americans» ακολούθησε. Το άλλο παράξενο είναι ότι ο δίσκος είναι και καλός... Ο Μπάουι χρησιμοποιεί τον σαξοφωνίστα Ντέηβιντ Σάνμπορν κατά κόρον σ' όλα τα τραγούδια του, χρωματίζοντάς τα με το σκούρο χρώμα της ελαφριάς σόουλ. Χρησιμοποιεί επίσης σε μερικά τρακς το εκπληκτικό ρυθμ σέξιον των Andy Newmark και Willie Weeks, υπεύθυνων για μεγάλες επιτυχίες στο παρελθόν, καθώς και μια πληθώρα γυναικείων back-up βόκαλς. Ο ίδιος δε ανακαλύπτει τη φωνή του και ιδιαίτερα το τενόρο φαλσέττο του και μιξάρει τον εαυτό του πολύ κοντά στον ακροατή για να κάνει τη φωνή του πιο βαρειά και έρρινη. Ο συνδυασμός της τεχνητά «βαρειάς» φωνής με το φαλσέττο του ▶

δίνει τη δυνατότητα να τραγουδήσει την τόσο δύσκολη μουσική που διάλεξε.
Το Χάιλαϊτ του άλμπουμ είναι και η πιο ολοκληρωμένη σύνθεση του Μπάουι για σαξόφωνο, το μεγάλο «Somebody Up There Likes Me», το οποίο δεν ακολουθεί πιστά τις σόουλ συνταγές, με ένα κατ' εξοχήν στιχουργικά «ηρωικό» θέμα. Σ' αυτό μπορεί να συνοψιστεί και όλο το διετές φλερτ του Μπάουι με τη σόουλ. Το ότι κατόρθωσε να συνθέσει ένα τόσο ξένο προς την προηγούμενη δουλειά του τραγούδι έδειχνε από τότε ότι θα έβγαινε από τη δεκαετία σαν η προσωποποίηση των μουσικών αλλαγών της.
Τα άλλα τραγούδια είναι μάλλον τυπικά σόουλ κομμάτια — της καλής σόουλ του '60 — και όχι της φριχτά κονσερβαρισμένης ντίσκο που μας σερβίρεται τώρα. Είναι δε και χορευτικότατα — ο Μπάουι χρησιμοποιεί όλα τα τρυκ του επαγγέλματος: στακάτο κλάβινετ στο «Right», διακριτική χρήση του wah-wah (στην κιθάρα ΚΑΙ στο σαξόφωνο) στο ωραιότατο «Fascination» και επαναληπτικό κοφτό μπάσσο μπητ στο «Can You Hear Me». Αυτή η χορευτική ιδιότητα, σε συνδυασμό με την εμπορικότητα — όχι ηθελημένη — των κομματιών του, του έκανε τον πιο επιτυχημένο δίσκο του Μπάουι στην Αμερική.
Αναρωτιέμαι, όμως, μερικές φορές αν κανείς πρόσεξε τα λόγια του «Fame» (γραμμένο μαζί με τον Τζων Λέννον) καθώς το χόρευε στην πίστα: «Η φήμη/ό,τι σαυ αρέσει είναι στη λιμουζίνα/ό,τι παίρνεις δεν είναι κανένα αύριο/ό,τι χρειάζεσαι πρέπει να το δανειστείς./Η φήμη/Δεν είναι το μυαλό σου/είναι απλώς δυναμωμένη η φλόγα/που καίει την αλλαγή σου για να σε κρατήσει τρελό».
Γιατί το «Young Americans», στιχουργικά, είναι μία ψυχαναλυτική εξομολόγηση του ίδιου του Μπάουι. Βγάζοντας τα απωθημένα του με έναν τρόπο που πρέπει να πόνεσε, έγινε και ένας νέος άνθρωπος που θα έριχνε μαύρη πέτρα πίσω του και θα ακολουθούσε έναν δικό του καλλιτεχνικό δρόμο όπου οι υπόλοιποι θα τον ακολουθούσαν έκπληκτοι.

STATION TO STATION

Α΄
Station To Station — Golden Years — Word On A Wing.
Β΄
TVC15 — Stay — Wild Is The Wind.

David Bowie — φωνητικά.
Carlos Alomar — κιθάρα.
Roy Bittan — πιάνο.
Dennis Davis ντραμς.
George Murray — μπάσσο.
Earl Slick — κιθάρα.
Warren Peace — φωνητικά μπάκ-άπ.

Με το «Station To Station» ο Μπάουι αρχίζει και ξεφεύγει από το ήδη γι' αυτόν πεπερασμένο στυλ του «εκπροσώπου» της γενιάς του. Ήταν ήδη 29 χρονών και θα αρχίσει να κάνει μουσική για τη μουσική. Οι επιρροές του, όπως φαίνεται κι από τον τίτλο, είναι από περιβάλλοντα. Το LP αυτό ακολούθησε την πρώτη του ταινία, φωτογραφία από την οποία κοσμεί το εξώφυλλο. Πιστος στις ερμηνείες του, ο Μπάουι έπαιξε και μουσικά τον εξωγήινο Thomas Jerome Newton που υποδυόταν στο φιλμ «The Man Who Fell To Earth». Ο «Λεπτός Λευκός Δούκας» κάνει την εμφάνισή του στο τάιτλ τρακ μετά από μία — θαυμάσια — εισαγωγή διόμισυ λεπτών — διόμισυ λεπτών που σε λάιβ μοιάζουν με ώρες, καθώς το πλήθος περιμένει να δει τον ήρωά του να εμφανιστεί. Και όταν ο Μπάουι εμφανίζεται παίζει πάλι με τη φαντασία του κοινού. Τα πρώτα λόγια που τραγουδάει στο ομώνυμο, ναρκισσιστικό τρακ (που συμβαίνει να είναι και το μακρύτερο σε διάρκεια που έχει γράψει ποτέ) είναι: «Η επιστροφή του Λεπτού Λευκού Δούκα/που πετάει βέλη στα μάτια εραστών/Βρισκόμαστε σε μια μαγική στιγμή/τέτοια είναι η ύλη με την οποία υφαίνονται τα όνειρα». Το «Station To Station» αποτελείται από δύο μέρη — το πρώτο ακολουθεί τη φόρμα της εισαγωγής τονισμένη από το ριφ της κιθάρας του Κάρλος Αλομάρ. Το δεύτερο είναι πιο φάνκυ, και αποτελείται από ένα τεράστιο ρεφραίν που επαναλαμβάνεται, με το πιάνο του Μπίτταν να δεσπόζει (Ο Μπάουι σίγουρα ξέρει να διαλέγει τους πιανίστες του). Ο Μπάουι προειδοποιεί την παρηκμασμένη ελίτ του Λος Άντζελες («Δεν είναι οι παρενέργειες της κοκαΐνης/νομίζω ότι πρέπει να είναι αγάπη») για άλλη μια φορά ότι «η ευρωπαϊκή έκρηξη είναι κοντά». Εκτός από το θαυμάσιο title-track υπάρχουν μόνο άλλα πέντε κομμάτια στο άλμπουμ — τα λιγότερα σε αριθμό κομμάτια που έχει σωρεύσει ποτέ σε άλμπουμ — και η μορφή του LP ακολουθεί μια πρωτόγνωρη μαθηματική ακρίβεια: Οι δυο πλευρές αρχίζουν με ροκ κομμάτια συνεχίζουν με μελέτες στη δυνατότητα της φάνκυ μουσικής («Golden Years» και «Stay») και τελειώνουν με απαλές ρομαντικές μπαλλάντες.
Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα «φάνκυ» κομμάτια του. Σαν τους Steely Dan, ο Μπάουι εμπνέεται από το ρυθμό της «φάνκυ» μουσικής δίχως να πέσει στην παγίδα της τυποποίησης. Όπως το heavy metal, το φανκ είναι εύκολο να κονσερβαριστεί (disco) και να πουληθεί μαζικά σε απρόσωπους καταναλωτές. Ο Μπάουι όμως με το δυναμισμό του «Stay» (συμβάλλει σ' αυτό η επιδέξια κιθάρα του Αλομάρ) και τις φωνητικές ασκήσεις του «Golden Years» επιτυγχάνει δίχως να ακολουθεί συνταγές. Γενικά, όλος ο δίσκος τον βρίσκει στις καλύτερες φωνητικές στιγμές του: σπρώχνει τα φωνητικά του — χρησιμοποιώντας φαλσέττο — στα όρια των δυνατοτήτων τους. Οι μπαλλάντες του είναι κι αυτές εκτελεσμένες τέλεια. Στο «Word On A Wing» ο πάντοτε φιλόδοξος Μπάουι μιλάει με τον ίδιο το Θεό και προσπαθεί να τον κάνει να καταλάβει ότι δεν ταιριάζει στο μεγαλόσχημο σχέδιο του τελευταίου. Στο δε «Wild Is The Wind» του Ντιμίτρι Τιόμκιν ο Μπάουι γίνεται τόσο ρομαντικός ώστε μας βάζει σε αμηχανία — σαν να κυττάμε ένα ερωτευμένο να εξομολογείται τον έρωτά του, από την κλειδαρότρυπα.
Αφήνω για τελευταίο το «TVC15». Ο Μπάουι διηγείται μια φανταστική ιστορία: πώς μία τηλεόραση καταβρόχθησε μια φιλενάδα του και χρησιμοποιεί ένα απλούστατο ρεφραίν («Oh My TVC15, Oh Oh, TVC15») εν αντιθέσει με τα περιπλεγμένα ρεφραίν άλλων τραγουδιών του («Stansan», «Rebel Rebel»). Το πιάνο του Μπίτταν είναι κι εδώ βασικός συντελεστής της ηχητικής επιτυχίας του κομματιού. Όσο για τα αρχικά TVC15 — όλοι έχουν προσπαθήσει να τα αποκρυπτογραφήσουν: η δική μου γνώμη είναι ότι σημαίνουν «Television Channel 15» όπου και το πρόγραμμα που παρακολουθεί στο τραγούδι.
Ο δίσκος για πολλούς — όχι για μένα — θεωρείται σαν ο καλύτερος του Μπάουι. Ήταν πάντως σημαντικότατος για την καριέρα του: δείχνει ότι δεν είχε ξεχάσει να συνθέτει άμεσα και αυθόρμητα τραγούδια...

CHANGESONEBOWIE

Α΄
Space Oddity — John, I'm Only Dancing — Changes — Ziggy Stardust — Suffragette City — The Jean Genie.
Β΄
Diamond Dogs — Rebel Rebel — Young Americans — Fame — Golden Years.

Μια συλλογή «greatest hits» του Μπάουι έως το 1976. Όπως συμβαίνει συνήθως, τα πιο πετυχημένα σινγκλς υπάρχουν εδώ («Space Oddity», «Jean Genie», «Rebel Rebel», «Fame» και «Golden Years») καθώς και τρακς από LP's που θα μπορούσαν να είναι σινγκλς («Diamond Dogs»). Το ενδιαφέρον του άλμπουμ έγκειται στο «John, I'm Only Dancing», το μόνο τρακ εδώ που δεν υπάρχει σε κανένα άλμπουμ και που κυκλοφόρησε σαν σινγκλ το 1972. Είναι δε εξαιρετικό, με ένα απλό αλλά χορευτικό μπητ και λανθάνον φανκ. Με το αυτί του ο Μπάουι συγκεκριμενοποίησε το φανκ που λάνθανε μέσα του και το ξαναηχογράφησε στο γύρισμα του «Young Americans», αλλά δεν το κυκλοφόρησε παρά πρόσφατα (Δεκέμβρης 1979) σαν δωδεκάιντσο σινγκλς. (Αξίζει να το πάρετε). Όσο για το «Changesonebowie» — τι να πω; Καλή η επιλογή αλλά ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΟ «Life On Mars» και το «Starman»;

LOW

Α΄
Speed Of Life — Breaking Glass — What In The World — Sound And Vision — Always Crashing In The Same Car — Be My Wife — New Career In A New Town.
Β΄
Warszawa — Art Decade — Weeping Wall — Subterraneans.

David Bowie — φωνητικά, συνθεσάιζερς (ARP), βαϊμπραφον, ξυλόφωνο, συνθετικά έγχορδα, pump bass, κιθάρα, πιάνο, φυσαρμόνικα.
Eno — mini moog, συνθεσάιζερς (ARP, EMI, Chamberlain) πιάνο, φωνητικά («Sound & Vision»).
Carlos Alomar, Ricky Gardener — κιθάρα.
Dennis Davis — ντραμς και κρουστά.
George Murray — μπάσσο.
Roy Young — πιάνο, όργανο.
Ed Meyer — τσέλλα.
Mary Visconti — φωνητικά («Sound & Vision»).
Iggy Pop — φωνητικά («Sound & Vision»).

Με το «Low» ο Μπάουι φτάνει ένα ακόμα βήμα πιο κοντά στην καλλιτεχνική τελείωση. Χρησιμοποιώντας ακόμα τις ιδέες του Μπάρροους, φτάνει στο απόγειο της άγλωσσης επικοινωνίας, την οποία και συνδυάζει με μια καταθλιπτική μοναξιά στη δεύτερη πλευρά του δίσκου — ιδίως δε στο «Warszawa», όπου τα φωνητικά του είναι άναρθρα και ακατάληπτα.
Το «Low» ξένισε και κατέπληξε τον κόσμο ακόμα περισσότερο από τη σόουλ μεταστροφή μετά το «Diamond Dogs». Το Βερολίνο και ο Ήνο τον διαφοροποίησαν έτσι ώστε ο Μπάουι του «Low» να μοιάζει μόνο κατ' όνομα με τον Μπάουι του «Ziggy Stardust». Εμφανίζεται στο έργο του ένα γερμανικό angst (άγχος), τόσο προσωπικό, που ξαφνιάζει. Νιώθει αποξενωμένος στο Βερολίνο — συναίσθημα που γίνεται ακόμα πιο έντονο γι' αυτόν τον Βρετανό σε μη αγγλόφωνη χώρα. Στο «Sound & Vision» μιλάει για τον εαυτό του κλεισμένο σ' ένα δωμάτιο «ηλεκτρικού μπλε», του χρώματος της κατάθλιψης, με τις κουρτίνες κατεβασμένες και δίχως να λέει ή να διαβάζει τίποτα. Το ▶

θέμα του και ο ψυχρός παγερός τόνος του Μπάουι το κάνουν να είναι το «ultimate retreat song» (χαρακτηρισμός του Μπάουι). Δείχνει την αδιεξοδική συνέπεια της παραμονής του στην Αμερική.
Η τεχνική του Μπάουι είναι και η πιο ενδιαφέρουσα: το φανκ υπάρχει ακόμα, αλλά η ηλεκτρονική οπτική γωνία του Ήνο και των Kraftwerk έχει αναστατώσει τις μουσικές αισθήσεις του Μπάουι. Μιξάρει το μπάσσο πολύ πιο ψηλά από τα προηγούμενά του άλμπουμς και «κομματιάζει» τον ήχο των ντραμς — ιδιαίτερα του Snare. Εδώ που τα λέμε διαμελίζει και αποσυνθέτει όλες τις υπάρχουσες ιδέες του: από τους στίχους έως τα ριφς και την ενορχήστρωση των κομματιών. Ο Μπάουι των επιδέξιων, τυπικών μελωδικών τραγουδιών γίνεται ο Μπάουι των στίχων που καταντούν λάιτ-μοτίφ, ακόμα και σε τρίλεπτα τρακς (προσέχτε το ρόλο του «Sometimes I Get To Lonely» στο «Be My Wife»).
Αν και τίποτα δεν είχε προετοιμάσει το κοινό του για την ΔΕΥΤΕΡΗ πλευρά του «Low», η πρώτη πλευρά παρουσιάζεται σημαντικά εύληπτη με ινστρουμένταλς όπως το «Speed Of Life» και το «A New Carreer In A New Town» να σου αφήνουν την ίδια νοητή εντύπωση που θα σου άφηνε ένα τραγούδι με στίχους — ένδειξη του πόσο πέτυχε ο Μπάουι στην εφαρμογή των ιδεών του Μπάρροους.
Γι' αυτούς, όμως, που μεγάλωσαν με τον Ζίγκυ, ωρίμασαν μαζί με τον Μπάουι και κατάλαβαν το νόημα της προσπάθειάς του να δώσει μορφή στα άγχη του μέσω της μουσικής του, η δεύτερη πλευρά του «Low» — τέσσερα ηλεκτρονικά, «δύσκολα» ινστρουμένταλς — έγινε εκπληκτικά καταληπτή: Καταληπτή από ένα κοινό που είτε είχε ηρωοποιήσει τον Μπάουι, είτε τον θεωρούσε σαν ένα κενό τραβεστί. Μερικοί θέλουν τη δεύτερη πλευρά του «Low» να είναι το αρχικό soundtrack της πρώτης του ταινίας «The Man Who Fell To Earth» που ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκε. Ο ίδιος δεν έχει πει τίποτα το συγκεκριμένο προς αυτή την κατεύθυνση.
Πιστός στα πιστεύω του ο Μπάουι μιλάει για την ψυχική αποξένωση που νιώθει στο Βερολίνο όντας στο κατώφλι της δεκαετίας των δικών του τριάντα, με τον μόνο τρόπο που θεωρεί γνήσιο: δίνοντας σάρκα και οστά στις αντιλήψεις του και αποξενώνοντας τον ίδιο τον ακροατή μέσω του δίσκου του. Είναι τεράστια η αμηχανία που νιώθει κανείς αν ακούσει το «Warszawa» ή το «Subterraneans» (έχει σχέση με τη νουβέλα του Κερουάκ;) ή το «Weeping Wall» ΜΕ ΚΑΠΟΙΟΝ ΑΛΛΟΝ. Η δεύτερη πλευρά του «Low» με το βογγητό των συνθεσάιζερς, τα ουρλιαχτά της κιθάρας και τα απόκοσμα φωνητικά του Μπάουι, ακούγεται καλύτερα με ακουστικά, σε μάξιμου ένταση, στο σκοτάδι. Δοκιμάστε το και, αν επιζήσετε από την εμπειρία, θα έχετε γίνει κατά πολύ σοφότεροι...

HREOES

Α΄
Beauty And The Beast — Joe The Lion — «Heroes» — Sons Of The Silent Age — Blackout.

Β΄
V-2 Schneider — Sense Of Doubt — Moss Garden — Neukoln — The Secret Life Of Arabia.

David Bowie — φωνητικά, κήμπορντς, κιθάρα, σαξόφωνο, κότο.
Carlos Alomar — ρυθμική κιθάρα.
Dennis Davis — κρουστά.
George Murray — ηλ. μπάσσο.
Eno — συνθεσάιζερς, κήμπορντς, επεξεργασίες κιθάρας.
Robert Fripp — ληντ κιθάρα.
Συνοδευτικά φωνητικά — Tony Visconti, Antonia Maass.

Ο μεγάλος πρωταγωνιστής του «Heroes» είναι η μουσική. Όχι απλά γιατί την δημιουργούν έμπειροι τεχνίτες σε μια από τις κορυφαίες δημιουργικές στιγμές τους αλλά γιατί χτίζει ένα νέο «τοίχο» — σε στυλ Φιλ Σπέκτορ — που δεσπόζει από μόνος του (δεύτερη πλευρά) ή κρύβει έντεχνα τα βόκαλς — με εξαίρεση το ομώνυμο κομμάτι.
Εδώ φαίνεται και στην αποκορύφωσή της η επιρροή του Ήνο στον Μπάουι: η μεταμόρφωσή του από τον singer-songwriter του «Hunky Dory» και του «Aladdin Sane» στον μεθοδικό ΣΥΝΘΕΤΗ του «Heroes». Εκεί όμως που ο Μπάουι αποφασίζει να γυρίσει στον παλιό του «αφηγητικό» ρόλο — στο ομώνυμο τρακ «Heroes» — τυχαίνει να πετυχαίνει και περισσότερο. Το τραγούδι αυτό που γράφτηκε με αφορμή ένα ραντεβού ενός ζευγαριού στον τοίχο του Βερολίνου που παρατήρησε τυχαία ο Μπάουι, τραγουδιέται με τόσο πάθος από τον Μπάουι όσο δεν είχε κυλήσει από την ψυχή του σ' όλα του τα προηγούμενα άλμπουμς. Συγκεντρώνει ίσως και ένα μεγάλο μέρος των «πιστεύω» του Μπάουι όπως τα εξετάσαμε προηγουμένως. Μην ξεχνάτε την πολιτική του χροιά — ο Μπάουι δεν ήταν ποτέ αριστερός — («Η ντροπή ήταν από την άλλη μεριά» — evv. του τοίχου) ή την βασική του αντίληψη ότι ο κάθε άνθρωπος έχει τη δύναμη να γίνει ένας «ήρωας» (ο παλιός του «υπεράνθρωπος»), πάντα σε εισαγωγικά του ιδίου, μέσα στην καθημερινότητα που αντιμετωπίζει. Το ραντεβού στον τοίχο του Βερολίνου, κατά τον Μπάουι, ήταν μια ηρωική πράξη όχι γιατί ήταν πρακτικά επικίνδυνο αλλά γιατί πρόδιδε μια πνευματική ανεξαρτησία από «αυτούς» («Μπορούμε να τους νικήσουμε/έστω για μια μέρα»). Και δεν είναι, αυτό, το ίδιο το νόημα του ροκ;
Γύρω από το «Heroes», τα άλλα τραγούδια κινούνται σαν δορυφόροι. Η τεχνική του Μπάουι έγινε πιο μεθοδική — οι φράσεις, λίγο πολύ ακατάληπτες, έχουν μια δική τους εικόνα που ενισχύεται από τη μουσική που τις συνοδεύει. Πόσες φορές φράσεις σαν το «Kiss You In The Rain» ή το «Get Some Protection» δεν δίνουν την αρμονική λύση των μπλεγμένων συνθετικών σχημάτων του Μπάουι; Το ίδιο το οπτιμιστικό «The Secret Life Of Arabia» αποτελεί κι αυτό μια τέτοια αρμονική λύση στα τέσσερα γοτθικά ινστρουμένταλς της β΄ πλευράς. Η δεύτερη πλευρά του «Heroes» είναι κι αυτή όπως η δεύτερη πλευρά του «Low», επαναστατική στη φόρμα της μ' το «V-2 Schneider» (όπου το σαξόφωνο του Μπάουι αρχίζει μισό μπητ αργότερα από τον κανονικό ρυθμό — μία και αυτό, από τις «επιμελείς ατημελησίες» του Ήνο), το επιβλητικό Sense Of Doubt» με τη χρωματική του καντέντσα (το ριφ κατεβαίνει κατά ημιτόνια), το ανατολίτικο «Moss Garden» με το koto του, και το αποξενωτικό (πάλι αυτός ο χαρακτηρισμός) «Neukoln» — το γνωστό προάστειο του Βερολίνου — όπου το σαξόφωνο του Μπάουι, «φωνή βοώντος εν τη ερήμω», ξενίζει με τις παύσεις του. Όλο αυτό λοιπόν το «μπαράζ» του ήχου ανακουφίζεται με την ηχητική όαση του «Secret Life Of Arabia» — προμήνυμα του «Lodger» — στο οποίο και πάλι ο Μπάουι κάνει αναφορές για τις δημιουργικές δυνάμεις που κρύβονται μέσα στον καθένα μας. Μ' αυτή την αισιόδοξη νότα που κλείνει το LP, ο Μπάουι σφραγίζει και το στυλ του που εμφανίζεται σ' όλα τα τραγούδια του «Heroes»: η τελείωση μιας στροφής μετά από εφαπτομενικές παραλλαγές της σύνθεσης με ένα, το πολύ δύο στίχους, αντί για ρεφραίν.

Θα μπορούσα να γράψω πολλά για το «Heroes» — αν είχα χώρο και χρόνο — να αναφερθώ πιο εκτεταμένα π.χ. στο αντιφατικό «Beauty & The Beast» — για την συνύπαρξη καλού και κακού στον καθένα μας — ή για τις αποκρουστικές αναφορές για τους αντίποδες των «ηρώων» του — τους υπάνθρωπους (μεσήλικες;) του «Sons Of The Silent Age». Πιστεύω όμως πάλι ότι η καλύτερη μελέτη είναι προσωπική μελέτη του καθένα μας.

STAGE

Α΄
Hang On To Yourself — Ziggy Stardust — Five Years — Soul Love — Star.

Β΄
Station To Station — Fame — TVC15.

Γ΄
Warszawa — Speed Of Life — Art Decade — Sense Of Doubt — Breaking Glass.

Δ΄
«Heroes» — What In The World — Blackout — Beauty & The Beast.

David Bowie — ληντ φωνητικά και chamberlain συνθεσάιζερ.
Carlos Alomar — ρυθμ κιθάρα, β΄ φωνητικά.
Adrian Belew — ληντ κιθάρα, β΄ φωνητικά.
Dennis Davis — ντραμς, κρουστά.
Simon House — ηλεκτρικό βιολί.
Sean Mayes — πιάνο, ανσάμπλ εγχόρδων, β΄ φωνητικά.
George Murray — μπάσσο, β΄ φωνητικά.
Roger Powell — κήμπορντς, συνθεσάιζερ, β΄ φωνητικά.

Το δεύτερο διπλό λάιβ του Μπάουι. Πολλοί είναι αυτοί που νομίζουν ότι είναι το περιττό κομμάτι της δισκογραφίας του — μέσα σ' αυτούς περιλαμβάνομαι κι εγώ. Αν είναι αλήθεια το ότι η θερινή τουρνέ του στην Αγγλία το 1978, απ' όπου ηχογραφήθηκε, είχε χρηματικούς — και μόνο — σκοπούς (και ο ίδιος έχει δώσει μερικές τέτοιες ενδείξεις) ο δίσκος αυτός πρέπει να αποτελεί απλώς μια εξόφληση υποχρεώσεων προς την εταιρεία. Αντίθετα απ' ότι στο «David Live» δεν ανοίγει νέους δρόμους ούτε παρουσιάζει νέες ενορχηστρώσεις — μάλιστα δε στην πρώτη και τέταρτη πλευρά εκτελεί τα τραγούδια χειρότερα.
Ο υπολογισμένος τρόπος σκέψης που έχει κληρονομήσει από τον Ήνο φαίνεται και στη διάρθρωση των κομματιών. Αυστηρά χρονολογική η ακολουθία των 4 πλευρών: στην πρώτη παίζει πέντε τραγούδια από το «Ziggy Stardust» ίσως χαριστικά για το κοινό του — δεν τα εκτελεί όμως και τόσο άψογα (τι την ήθελε αυτή την ΑΠΑΙΣΙΑ κορώνα στο τέλος του «Ziggy Stardust»;). Η δεύτερη πλευρά του είναι η πλευρά του φανκ με το «Fame» από το «Young Americans» και δύο τραγούδια — τα καλύτερα — από το «Station To Station»: το ομώνυμο κομμάτι και το «TVC15» σε αδιάφορες αλλά καλές εκτελέσεις.
Στην τρίτη πλευρά κυριαρχεί το «Low» και η ινστρουμένταλ γωνία του Μπάουι. Αποτελεί και τον μόνο λόγο ίσως για να αγοράσετε το δίσκο. Το βιολί του Simon House προσθέτει ένα νέο ήχο στα ινστρουμένταλς και τα κάνει, το «Warszawa» ιδίως, κατά πολύ ανώτερα των στούντιο εκτελέσεων. Σύμφωνα δε με ▶

τη μορφή των «Low» και «Heroes» προσθέτει και την «τελείωση» των κομματιών: το απλό και εύληπτο «Breaking Glass» που κλείνει εύστροφα την πιο ενδιαφέρουσα πλευρά του δίσκου. Η τέταρτη πλευρά αποτελείται από 4 κομμάτια του «Heroes», όλα σε πιο χαλαρές εκτελέσεις: ιδίως το ομώνυμο τραγούδι υποφέρει πολλά. Αντί να τα αλλάξει όπως θα έπρεπε; προσπάθησε να μιμηθεί τον ήχο του στούντιο και απέτυχε με όλα τα συνεπακόλουθα.
Αρκετά αρνητικό λοιπόν το LP — αλλά και τα περισσότερα λάιβ τον ίδιο εμπορικό σκοπό εξυπηρετούν. Ας το ξεχάσουμε λοιπόν.

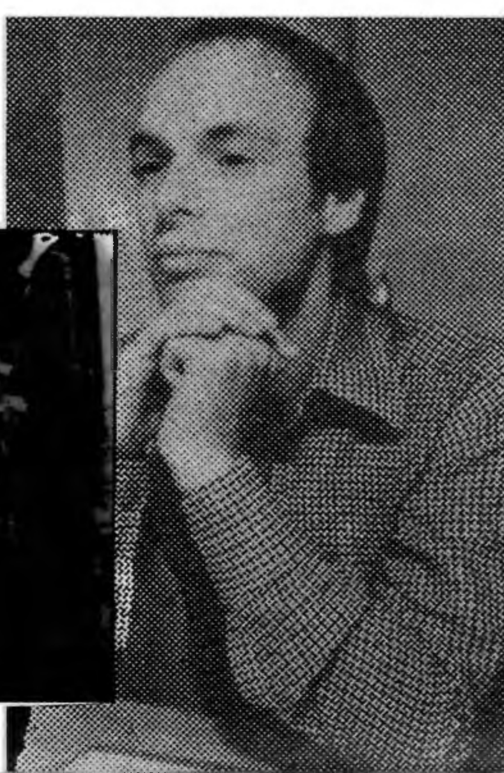
LODGER

Α΄
Fantastic Voyage — African Night Flight — Move On — Yassassin — Red Sails.

Β΄
D.J: — Look Back In Anger — Boys Keep Swinging — Repetition — Red Money.

Bowie — φωνητικά, πιάνο, συνθεσάιζερ, κιθάρα.
Eno — ηλεκτρικό, ακουστικό και προπαρασκευασμένο πιάνο, συνθεσάιζερς, κόρνο, εφφέ.
Carlos Alomar — ληντ και ρυθμική κιθάρα, ντραμς.
George Murray — μπάσσο.
Sean Mayes — πιάνο.
Andrian Belew — κιθάρα, μαντολίνο.
Simon House — βιολί, μαντολίνο.
Dennis Davis — κρουστά, ντραμς, μπάσσο.
Roger Powell — συνθεσάιζερ.
Tony Visconti — βοηθητικά φωνητικά, μαντολίνο, ρυθμική κιθάρα, μπάσσο.

Το «Lodger» μαζί με το επόμενο LP επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο Μπάουι ΔΕΝ γράφει τριλογίες· τα άλμπουμ του φαντάζουν ηχητικά σαν ενότητες μόνο αν τα πάρει κανείς **ανά δύο**: το «Ziggy Stardust» τελειώνεται με το «Aladdin Sane»· το «Young Americans» με το «Station To Station» και το «Low» με το «Heroes». Ο μόνος συνδετικός κρίκος εδώ με το «Heroes» είναι η παρουσία και πάλι του Ήνο. Όμως το «Lodger» διαφέρει **δραστικά** από την ηλεκτρονική ταυτότητα του «Low» και του «Heroes» και αποτελεί τον πρόλογο στο «Scary Monsters». Δύο είναι οι βασικές διαφορές: η αλλαγή του **τόπου** διαμονής του Μπάουι (Ν. Υόρκη) και η ατένιση του παρελθόντος σαν νέα πηγή έμπνευσης, σε συνδυασμό με την πείρα που απόκτησε ο ώριμος πλέον συνθέτης του «Lodger» την τελευταία δεκαετία. Η δομή του «Lodger» κινείται πολύ στο κλίμα του «Hunky Dory» — μικρά, ολοκληρωμένα πάντοτε τραγούδια, με το έξτρα στοιχείο του πειραματισμού. Υπάρχουν επαναστατικές συλλήψεις, όπως π.χ. το γεγονός ότι οι συγχορδίες του «Look Back In Anger» **αυτοσχεδιάστηκαν**, με τον Μπάουι σ' ένα πίνακα να δείχνει με τον χάρακα συγχορδίες στο συγκρότημα που τον συνοδεύει, το γεγονός ότι δύο διαφορετικά τραγούδια («Boys Keep Swinging» και «Fantastic Voyage») βασίζονται ακριβώς στα ίδια ακκόρντα ή το γεγονός ότι στο «Boys Keep Swinging» ο Μπάουι πειραματίζεται με τους **εκτελεστές** (βάζει τον κιθαρίστα Carlos Alomar να παίζει ντραμς και τον ντράμερ Dennis Davis να παίζει μπάσσο).







Συγχρόνως το «Lodger» αποτελεί και ένα πρόχειρο μπλοκάκι του Μπάουι, πάνω στο οποίο κρατάει μουσικές σημειώσεις από τα μέρη που επισκέπτεται: η αφρικανική επιρροή φαίνεται στο «African Night Flight» και στο «Yassassin» πρωτοτυπεί συνδέοντας τη ρέγγε με τον τουρκικό αμανέ-υπόλειμμα του Βερολίνου, παράδοξα. Ο Μπάουι αγάπησε πολύ την πολυπληθή τουρκική συνοικία της πόλης αυτής. (Άραγε αποτελεί το «African Night Flight» μαζί με το «Biko» του Πήτερ Γκάμπριελ μία στροφή στις πηγές της νοτιοαφρικανικής μουσικής — μία ακόμα νέγρικη και ανεξερεύνητη πηγή έμπνευσης για το ροκ;).
Η σύνδεση όμως με την προ-Ζίγκυ εποχή δεν είναι μονάχα φορμαλιστική: στο βίντεο που συνόδεψε την κυκλοφορία του «Boys Keep Swinging» σαν σινγκλ, ο Μπάουι ενδύεται παράξενα και εντυπωσιακά πάλι τον μανδύα του τραβεστί. Στο βίντεο παρουσιάζεται σαν 3 διαφορετικές γυναίκες — που όλες την κατάλληλη στιγμή αποκαλύπτουν την πραγματική τους ταυτότητα (τον Μπάουι) αφαιρώντας δραματικά την περούκα τους. Σοκ τακτική για το κοινό της αγγλικής τηλεόρασης που μετέδωσε το βίντεο ή μία πιο ενσυνείδητη απόφαση να επιστρέψει στον χαρακτήρα του «Hunky Dory»; Και τα δύο μάλλον...
Το πιο πετυχημένο τραγούδι κατά τη γνώμη μου είναι το ανατριχιαστικό, φεμινιστικό «Repetition». Εκεί, ο Μπάουι μ' ένα κυκλικό phased σχήμα τραγουδάει για μια δυστυχισμένη νοικοκυρά που την δέρνει ο άντρας της ξεσπώντας απάνω της: «Και το φαΐ είναι στο τραπέζι/αλλά το φαΐ είναι κρύο/—Δεν μπορείς ούτε να μαγειρέψεις; Γιατί εγώ γιατί να δουλεύω αφού εσύ ούτε να μαγειρέψεις μπορείς;/Και ο Τζώννυ είναι άντρας/και είναι πιο ψηλός απ' αυτήν/Πιστεύω ότι οι μελανιές δεν θα φαίνονται αν φορέσει μακριά μανίκια». Τραγούδι που έχει επηρεάσει και το — θαυμάσιο — νέο γκρουπ των Au Pairs που το έχουν διασκευάσει στα μέτρα τους.
Στο «Lodger» όμως υπάρχει, όπως πάντα, κάτι για όλους: έτσι το «D.J.» είναι το πιο χορευτικό κομμάτι του δίσκου μ' ένα ρυθμό που είναι χορευτικός δίχως να εκπίπτει στα βάραθρα των ντίσκο και μ' ένα θέμα πάλι πρωτότυπο: την απόγνωση ενός D.J. που απολύεται και αναπολεί τις στιγμές της δόξας του. Ο στίχος, όπως σ' όλο το δίσκο, έχει τοποθετηθεί πάλι στο ίδιο ύψος με τη μουσική — όπως στα προ-«Low» LP's — στο δε «Red Money» που κλείνει το LP, ο Μπάουι καταφέρνει στο ρεφραίν να παντρέψει τη μελωδία με το στίχο μ' ένα αριστουργηματικό τρόπο: και μόνο το διάβασμα του γραπτού λόγου στο ρεφραίν («Project Cancelled/Tumbling Central/Red Money») ηχεί σαν τη μελωδία που το συνοδεύει.
«Ένοικος» λοιπόν ο Μπάουι φεύγει από το Βερολίνο που τον φιλοξένησε για 3 χρόνια και συνεχίζει να επηρεάζεται από τα περιβάλλοντα που αντικρύζει. Το «Lodger» αποτελεί ένα μεταβατικό LP που κερδίζει όλο και περισσότερο σε ποιότητα καθώς ο χρόνος περνάει, δίχως να χάνει σε τίποτα από το στιχουργικό μυστήριο που το περιβάλλει. Το οποίο μυστήριο εντείνεται από το εξώφυλλο όπου ο Μπάουι ποζάρει πεσμένος στα πλακάκια του μπάνιου του με μία τρομακτική έκφραση, θυμίζοντάς μας έναν άλλο «ένοικο» — της ταινίας του Ρομάν Πολάνσκι.

SCARY MONSTERS (AND SUPERCREEPS)

Α΄
It's No Game (No 1) — Up The Hill Back — Wards — Scary Monsters (and Supercreeps) — Ashes To Ashes — Fashion.

Β΄
Teenage Wildlife — Scream Like A Baby — Kingdom Come — Because You're Young — It's No Game (No 2).

David Bowie — φωνητικά, κήμπορντς.
Dennis Davis — κρουστά, ντραμς.
George Murray — μπάσσο.
Carlos Alomar — κιθάρα.
Chuck Hammer — κιθάρα.
Bob Fripp — κιθάρα.
Roy Bittan — πιάνο.
Andy Clark — συνθεσάιζερ.
Pete Townshend — κιθάρα (Because You're Young).
Tony Visconti — ακουστική κιθάρα.

Lynn Maitland - Chris Porter - Tony Visconti - David Bowie — β΄ φωνητικά.
Michi Hirota — φωνή στο «It΄s No Game (No 1)».

Η ματιά στο παρελθόν που άρχισε με το «Lodger» συνεχίζεται με το «Scary Monsters»: και μάλιστα πολύ πιο απροκάλυπτα. Εκτός από τις μουσικές και στιχουργικές αναφορές του στο LP, ο Μπάουι πετάει και μερικές παλιές του φωτογραφίες στο οπισθόφυλλο.
΄Ομως, αυτή η ατένιση του παρελθόντος είναι επώδυνη για τον Μπάουι: όλοι οι εφιάλτες, τα λάθη και τα άγχη του χθες φαντάζουν ζωντανά δίπλα στα νέα προβλήματα του Σήμερα. Και είναι πολλά αυτά για έναν ενσυνείδητο παρατηρητή όπως ο Μπάουι, ιδίως όταν σε πολλά γεγονότα συμμετείχε ενεργά: «΄Ενα από τα παιδιά του new wave/το ίδιο παλιόπραμα με νέα φορεσιά... με παίρνει παράμερα και λέει: «Ντέηβιντ» τι να κάνω;/... Αισθάνομαι σαν ομάδα του ενός/δεν μπορούν να μου το κάνουν αυτό/ δεν είμαι κανά κομμάτι από εφηβική άγρια ζωή» («Teenage Wildlife»).
Ο κλόουν του εξώφυλλου που αλλάζει μορφές είναι η καλύτερη αυτοκαρικατούρα του Μπάουι: με τόλμη και μεθοδικότητα καταστρέφει όλους τους μύθους που ο ίδιος καλλιέργησε στο παρελθόν — είναι κι αυτό μια μορφή ψυχανάλυσης. Πρώτος και καλύτερος ο αθάνατος Major Tom του «Space Oddity» που μετά 11 χρόνια του χάρισε πρόσφατα ένα **τρίτο** χιτ, στο «Ashes To Ashes», σίγουρα το κορυφαίο σημείο του άλμπουμ: ένα νοσταλγικό, ομιχλώδες τραγούδι, που σφραγίζεται με ένα απλό σχήμα του συνθεσάιζερ. Ο περίεργος μελαγχολικός αστροναύτης απομυθοποιείται στο πι και φι: «Ξέρουμε όλοι ότι ο Major Tom ήταν ένας ναρκομανής» ομολογεί θλιμμένα ο Μπάουι. Και στο τέλος, σαν υπνωτισμένος, βυθίζεται στο υποσυνείδητό του και μας αποκαλύπτει την πηγή του χαρακτήρα. «My mama said: to get things done/You better not mess with Major Tom»...
Το βίντεο που — παραδοσιακά πια — συνόδευσε το «Ashes To Ashes» ήταν και η πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Μπάουι. Κόστισε 4 εκ. δρχ. και αποτελείται από μια εκτεταμένη παντομίμα στη Γη και τη Σελήνη από ένα Μπάουι ντυμένο από κλόουν έως ΄Αμλετ. Με αιθέριες χορευτικές κινήσεις ο Μπάουι δείχνει ότι δεν ξέχασε τα μαθήματα του Lindsey Kemp και αρχίζει τη νέα δεκαετία, βαδίζοντας σ΄ ένα νέο δρόμο για τη ροκ μουσική: το καλλιτεχνικό ροκ βίντεο.
Το προηγούμενο τραγούδι στο LP είναι το ομώνυμο «Scary Monsters (And Supercreeps)». Σαν να έχει βγει ατόφιο από το «Heroes» **γυρίζει** κι αυτό γύρω από ένα απλό **κιθαριστικό** σχήμα που θυμίζει **τα πειράματα** του Eno στο «Another Green World» τύπου «**Sky Saw**». Μόνο που ο Eno δεν **συμμετέχει** εδώ στη μουσική του Μπάουι. ΄Ομως η παρουσία **του κιθαρίστα** Ρόμπερτ Φριπ είναι σημαντική. Τα ηλεκτριστικά **του** σοσιενούτα και τα σπινθηροβόλα του (τύπου: **«χίλιες νότες το λεπτό»**) περάσματα **δίνουν στο «Scary Monsters» μία ένταση** σπάνια στα **LP του Μπάουι**. Αυτή η **ένταση σε συνδυασμό με** τη στιχουργική **και ερμηνευτική αγωνία του Μπάουι που** αντιμετωπίζει **κατάφατσα τους** εφιάλτες **του** είναι και **τα κύρια** συστατικά **αυτού** του **τόσο** σαγηνευτικού άλμπουμ.
Το τυπικό **τρακ** στο **LP που** συνδυάζει στην **εντέλεια** όλα αυτά **τα** συστατικά **είναι** το **«It΄s No Game»** που **αρχίζει και** κλείνει το δίσκο. Η **πρώτη εκτέλεση** είναι έντονη με μία **γυναικεία** φωνή να **απαγγέλλει στα γιαπωνέζικα** τα λόγια και τον **ίδιο** τον Μπάουι να φτάνει **τα μελοδραματικά** ύψη του «**Station To** Station». Η δεύτερη **εκτέλεση είναι** τελείως **διαφορετική**: υπάρχει μια διάχυτη **αντικλιμακτική ανακούφιση**, ό,τι **νιώθει** κάποιος που έβγαλε **ένα βάρος** από **την καρδιά του**.
Ο Μπάουι **θυμίζει** και το **φανκ του «Young Americans»** στο «Fashion» — **σίγουρα** το **επόμενο σινγκλ** — **τις μπαλλάντες** του «Station To Station» στο «Teenage Wildlife» και την βαρυμεταλλική αμφιφυλία του «**Man Who Sold The World**» στο «Scream Like A Baby» με ένα **θέμα που** μοιάζει να έχει βγει από νουβέλλα του Jean Genet. Το **μοναδικό** δε τραγούδι που δεν έχει γράψει ο ίδιος είναι το «**Kingdom Come**» από το solo LP του Tom Verlaine — του οποίου παράδοξα προτιμώ και την εκτέλεση.
Το «Scary Monsters» θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και το τελευταίο LP του Μπάουι. Η **καριέρα** του σαν **ηθοποιός τον επηρεάζει** όλο και **περισσότερο**, ώστε αποφάσισε **πρόσφατα να υποδυθεί** το ρόλο του **John Merrick** στο **θεατρικό** έργο **Elephant Man** του **Bernard** Pomerance. ΄Οπως επηρέασε στο **«Low»** ο Thomas **Jerome Newton** (του **«Man** Who Fell To **Earth»**), **ο νέος ρόλος** του **έχει αφήσει** τις **πινελιές του στο «Scary Monsters» — ο** ίδιος ο **John Merrick ήταν ένα ανθρωπόμορφο τέρας που κέρδιζε τα λεφτά του σε τσίρκα**.
Επανέρχομαι όμως στο LP, που **τόσο πληρέστατα** σφραγίζει μία καριέρα **δώδεκα χρόνων** και μία δεκαετία **όπου** το άστρο του Μπάουι **μεσουράνησε** εντυπωσιακά. Και **κυττώντας** πίσω έχει κανείς την **εντύπωση** ότι όλο **αυτό** τον **καιρό ο Μπάουι** ηχογραφούσε **τα άλμπουμ** του βάσει **ενός** καλοστημένου **Μεγάλου** Σχεδίου.
Για να **καταλήξει** στο «Scary **Monsters**»...

Το «Scary Monsters» ήταν το τελευταίο LP του Μπάουη μέχρι τη στιγμή που γράφονται οι γραμμές αυτές. Παρόλο όμως που ο Μπάουη δεν παρουσίασε έκτοτε σοβαρή δουλειά επιπέδου LP, κάθε άλλο παρά αργός έμεινε. Το πάθος του για το θέατρο και τον κινηματογράφο θα τον απασχολήσει για δύο χρόνια.
Συμμετείχε στη δημιουργία του σάουντρακ της ταινίας «Christiane F.» — και είναι ίσως αμφίβολο αν η ταινία αυτή θα είχε ένα τόσο δυναμικό ψυχικό αντίκτυπο δίχως τα τραγούδια του Μπάουη. Αν και δεν ακούσαμε καμιά νέα σύνθεση, μπορούσαμε στο «Christiane F.» να θαυμάσουμε τα τραγούδια της «γερμανικής περιόδου» στο φυσικό τους περιβάλλον: τον υπόκοσμο του Βερολίνου.
Το άλλο έργο με σάουντρακ του Μπάουη ήταν το πρόσφατο «Cat People». Αυτό μας πρόσφερε και μια νέα σύνθεσή του, το ομώνυμο κομμάτι - λαϊτμοτίφ του έργου. Το «Cat People» υπήρξε χιτ στην Ευρώπη — όχι όμως παραδόξως και στην Αγγλία.
Μεταξύ του «Christiane F.» και του «Cat People», ο Μπάουη εμφανίστηκε ο ίδιος στον «Βάαλ» του Μπρεχτ σε μια παραγωγή του BBC. Είναι αμφίβολο αν ο «Βάαλ» θα δει ποτέ το φως μιας πιο διεθνούς κυκλοφορίας. (Τυχεροί είναι αυτοί που γνωρίζουν ανθρώπους στο Λονδίνο με βίντεο).
Ο «Βάαλ» ήταν μια απογοήτευση, και σ΄ αυτό δεν φταίει ο Μπάουη (που ανταποκρίθηκε στο ρόλο του κυνικού ποιητή Βάαλ με μια φυσικότατη μπρεχτική αποστασιοποίηση). Σ΄ αυτό φταίει μάλλον το έργο (ένα από τα πρώτα του Μπρεχτ, όταν δεν είχε βρει ακόμη το δρόμο που θα ακολουθούσε στα μετέπειτα αριστουργήματά του) που δεν μεταφέρθηκε στην τηλεόραση με ευκολία. Είναι που είναι «δύσκολο» έργο (οι χαρακτήρες μιλάνε με παρομοιώσεις και εσωστρεφή σχήματα λόγου, πράγμα που απαιτεί την πλήρη προσοχή σου), η μεταφορά του στην τηλεόραση ξενίζει σαν παρουσίαση. Παρ΄ όλ΄ αυτά ο ίδιος ο Μπάουη κατόρθωσε να ξεφύγει με την υπόληψή του σαν ηθοποιού ενισχυμένη. Οι εκφράσεις των κριτικών ήταν του στυλ: «Η μεταφορά κατ΄ εξοχήν αποτυχημένη — αλλά ο Νταίηβιντ Μπάουη ήταν ο μόνος που ανταποκρίθηκε σωστά στις απαιτήσεις του έργου». Με λίγα λόγια: ο «Βάαλ» κάθε άλλο παρά αφαίρεσε από τη φήμη του Μπάουη — και πρόσθεσε και ένα EP στη δισκογραφία του, όπου ο Bowie - Baal ερμηνεύει απλά τα πέντε τραγούδια των Brecht - Weil που είχαν γραφεί για το έργο.
Η μοναδική ενασχόληση του Μπάουη τα τελευταία δύο χρόνια που ήταν 100% μουσική, εμφανίστηκε στη συνεργασία του με τους Queen στο σινγκλ «Under Pressure». Δεν ξέρω πώς έτυχε και συνεργάστηκε με την προστυχόφατσα του Mercury — αλλά όλοι έχουμε εγκεφαλικές διαταραχές που και που, έτσι δεν είναι;
΄Ομως το «Under Pressure» έγινε μεγάλη επιτυχία — No 1 στην Αγγλία — αρκετή ώστε να του πληρώσει το νοίκι για μερικές δεκαετίες. Γιατί όμως δεν εμφανίστηκε ο Bowie και στο μετέπειτα LP των Queen; Οι φήμες λένε ότι όταν άκουσε το τελικό αποτέλεσμα, ζήτησε να αφαιρεθούν τα φωνητικά του απ΄ όλο το LP — ήταν τόσο θυμωμένος με τη χαμηλή του ποιότητα (και όποιος έχει ακούσει το άλμπουμ αυτό των Queen δεν θα έχει αντίθετη εντύπωση). Τελικά οι Queen υπάκουσαν, αφαίρεσαν τον Bowie από τα τρακς και πρόσθεσαν τον Bill Squire. Τέλος του εγκεφαλικού επεισοδίου του ήρωά μας...
Και με τι ασχολείται ο Μπάουη τώρα;
Δεν έχει ξεφύγει ακόμα από την περιοχή των έργων φρίκης (στην οποία εισήλθε με το «Cat People»). Υποδύεται έναν μοντέρνο βρυκόλακα, στο έργο «Η Πείνα» του Τόνυ Σκοττ, βασισμένο στη νουβέλα του Whitley Streiber. Μαζί του εμφανίζεται και η Κατρίν Ντενέβ και το γύρισμά του έχει αρχίσει από πέρσι το Πάσχα στη Ν. Υόρκη και Λονδίνο (πρέπει να τελειώνει τώρα).
΄Ετσι σαν Βαμπίρ ο Μπάουη θα έχει υποδυθεί όλων των ειδών τα τέρατα: από εξωγήινους (Man Who Fell To Earth), παραμορφωμένους ανθρώπους (John Merrick - The Elephant Man) ανεβαίνει ένα σκαλί παραπάνω σαν βρυκόλακας.
Το ερώτημα είναι: τι αντίκτυπο θα έχει ο νέος του ρόλος στην προσεχή μουσική δουλειά του; Το βαμπίρ-ροκ ίσως να μην είναι μακριά.

Εν κατακλείδι, ο Μπάουι και το έργο του αποτελούν τον συνδετικό κρίκο της μουσικής και των εναλλαγών μιας ολόκληρης δεκαετίας — της δεκαετίας του ΄70 που ο ίδιος θεωρεί σαν δεκαετία αλλαγών και σύγχυσης παρόμοιας με τη σύγχυση της δεκαετίας του ΄30 με την οποία είναι γοητευμένος. Οι ξαφνικές μεταβολές της δημόσιας προσωπικότητας που προβάλλει, από τον τραβεστί Ζίγκι και τον φάνκυ Thin White Duke, ως τον απομονωμένο άπατρι του «Heroes», πιάνουν και εξάπτουν τη φαντασία ενός κοινού που έχει μεν άρτον αλλά θέλει θεάματα. Είναι ενδεικτικό ότι όλοι οι πανκς και νεοκυματικοί μουσικοί εκπρόσωποι, τον σέβονται όσο κανέναν άλλο «μεγάλο». ΄Οπως σωστά λέει και η λεζάντα μιας διαφήμισης του «Heroes»: «ΥΠΑΡΧΕΙ ΝΕΟ ΚΥΜΑ, ΥΠΑΡΧΕΙ ΠΑΛΑΙΟ ΚΥΜΑ ΚΑΙ ΥΠΑΡΧΕΙ Ο ΜΠΑΟΥΙ».

Γιάννης Μαλαθρώνας

The R&B Years

Ο Δήμος Πασσάς φέρνει στο φως τις πρώτες και υπερ-σπάνιες ηχογραφήσεις του David Bowie

ΕΝΑ ΧΡΟΝΟ ΠΕΡΙΠΟΥ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΡΗΞΗ ΤΟΥ **MERSEYBEAT**, ΤΗΝ "κάθοδο των Βορείων" και την Beatlemania, τον Μάρτιο του 1962 ξεκίνησε τη λειτουργία του στο **Ealing** του Δυτικού Λονδίνου, στο **ABC Tea Shop**, ένα κρυφό σχολειό του rhythm & blues, όπου ο **Alexis Corner** και ο **Cyril Davies** ως **Blues Incorporated** έπαιζαν ακουστικά blues, φέρνοντας σε ζωντανή επαφή με τη μαύρη μουσική παράδοση τους νεαρούς Λονδρέζους. Ο **Charlie Watts**, ο **Mick Jagger**, ο **Brian Jones**, ο **Zoot Money**, ο **Dick Taylor**, ο **Mick Avory**, ο **Graham Bond**, ο **John Baldry** ήταν μερικοί από τους θαμώνες και κάποιες βραδιές πρωταγωνιστές του club, το οποίο μαζί με το **Flamingo**, το **Crawdaddy**, το **Klooks Kleek** και το **Marquee** αποτέλεσαν τον πυρήνα μιας υπόγειας r 'n' b κίνησης που ήρθε στην επιφάνεια στα τέλη του επόμενου χρόνου με την κυκλοφορία του πρώτου single των **Rolling Stones**. Μια πληθώρα μεγάλων και μικρών δίσκων άρχισε να κάνει την εμφάνισή της από νέους καλλιτέχνες, όπως οι **Yardbirds**, **John Mayall**, **Georgie Fame**, **Animals**, **Downliners Sect**, **Kinks** κ.ά., οι περισσότεροι απ' τους οποίους είχαν ήδη αποκτήσει αφοσιωμένο κοινό και μικρή πείρα από τις συναυλίες τους στα blues clubs της πόλης.

Ο δεκαεπτάχρονος **David Bowie**, γεννημένος στο Brixton, μια από τις πιο υποβαθμισμένες περιοχές του Λονδίνου, ως David Robert Jones, είχε μυηθεί στην jazz, στο rock 'n' roll και στην beat ποίηση από τον ετεροθαλή αδελφό του Terry και κουβαλώντας ένα σαξόφωνο στο χέρι αναζητούσε ενδιαφερομένους για τον σχηματισμό ενός r 'n' b συγκροτήματος, μετά το άδοξο τέλος των **Kon-rads**. Σύμφωνα με τον απαραίτητο σε τέτοιες περιπτώσεις μύθο, η σχετική απόφαση πάρθηκε μέσα σ' ένα κουρείο του **Bromley**, τον Δεκέμβριο του 1963, και οι Jones *[φωνή, σαξόφωνο]*, **George Underwood** *[κιθάρα, φυσαρμόνικα]*, **Roger Bluck** *[κιθάρα]*, **Robert Allen** *[τύμπανα]* και **Frank Howard** *[μπάσο]* ξεκίνησαν να δίνουν συναυλίες ως **King Bees**, παίρνοντας το όνομά τους από ένα τραγούδι του **Slim Harpo**. Ενα βράδυ τούς είδε ο **Les Conn**, ανέλαβε το μανατζάρισμά τους και τους πήγε στη **Vocalion**, θυγατρική της **Decca**, για ηχογράφηση.

Τον Μάιο του '64 κυκλοφόρησε το επτάιντσο ***"Liza Jane"*** / ***"Louie Louie Go Home"***. Το κομμάτι της πρώτης πλευράς είναι ένα δυνατό πρώιμο freakbeat με φαζαρισμένη κιθάρα και σαξόφωνο, βασισμένο σ' ένα παλιό spiritual, αν και στην ετικέτα αναγράφεται το όνομα του Les Conn, ο οποίος έκανε την παραγωγή, ως συνθέτη. Στην πίσω πλευρά υπάρχει μια κεφάτη διασκευή στο... αποτυχημένο single των **Paul Revere & The Raiders** της προηγούμενης χρονιάς. Το δισκάκι πήγε άπατο με αποτέλεσμα σήμερα να αποτελεί το ακριβότερο δείγμα 45 στροφών βρετανικού r 'n' b της τριετίας 1964-66. Ο Jones διέλυσε τους King Bees για να σχηματίσει τους **Manish Boys** - από το ομώνυμο κομμάτι του **Muddy Waters** - και μετακόμισε στην **Parlophone**.

Στην ίδια εταιρεία υπέγραψαν σχεδόν ταυτόχρονα και οι **David John & The Mood**, οι οποίοι είχαν ηχογραφήσει ήδη στη Vocalion τον μικρό δίσκο ***"To Catch That Man"*** / ***"Pretty Thing"***, που είχε εκδοθεί τον ίδιο μήνα με το πρώτο single του David Jones. Τα δύο επτάιντσα έχουν κωδικούς V 9220 και V 9221 αντίστοιχα. Οι ομοιότητες στα ονόματα και στον ήχο των δύο συγκροτημάτων, οι χρονικές συμπτώσεις των κυκλοφοριών τους, οι παράλληλες πορείες τους από τη μια εταιρεία στην άλλη, καθώς και το γεγονός ότι ο Bowie έγραψε χρόνια αργότερα ένα κομμάτι - το ***"Watch That Man"*** - με παρόμοιο τίτλο με αυτόν του πρώτου δίσκου των Mood, συνετέλεσαν στο να δημιουργηθεί μια απίστευτη σύγχυση στους συλλέκτες του Bowie, η οποία ενισχύθηκε από μερικά ακόμη... ασυνήθιστα γεγονότα. Ο David John [**Mikley Charkley** το πραγματικό όνομά του] κυκλοφόρησε μέσω της Parlophone μόνο δύο 45άρια, τον Μάρτιο και τον Αύγουστο του '65, όπως ακριβώς και ο Davie - Bowie - Jones! Με παραγωγό τον **Shel Talmy**, οι Manish Boys ηχογράφησαν μια από τις πρώτες, αν όχι την πρώτη, λευκές διασκευές της rhythm 'n' blues επιτυχίας του **Bobby "Blue" Bland**, ***"I Pity The Fool"*** ['61, κωδικός **R.5250**], χρησιμοποιώντας πνευστά και την κιθάρα τού πιο περιζήτητου session μουσικού της εποχής, του **Jimmy Page**.

Ο David Jones και οι King Bees το 1964



Στη δεύτερη πλευρά εμφανίστηκε η σύνθεση του Jones ***"Take My Tip"***, ένα κομμάτι στο στυλ του **Georgie Fame**. Το συγκρότημα έκανε μία τηλεοπτική εμφάνιση, όμως ο δίσκος πέρασε απαρατήρητος. Το τραγούδι του Jones διασκευάστηκε από τον **Kenny Miller** καθώς και από τη συνονόματη του David, **Jamie Jones**, πολυσυζητημένη αλλά και θρυλική φιγούρα της Βρετανίας [σ' αυτήν αναφέρονται οι **Clash** στο ομότιτλο κομμάτι του πρώτου δίσκου τους], η οποία παντρεύτηκε τον **John Christian Dee**, τον τύπο που έγραψε για τους **Pretty Things** το **"Don't Bring Me Down"**, κομμάτι που συμπεριέλαβε ο Bowie μαζί με άλλες διασκευές των 60's στο **"Pin Ups"** του '73, ως έμμεση, μάλλον ακούσια, ανταπόδοση.



Μετά τη δεύτερη αποτυχία ο David έφυγε από τους Manish Boys και με τους **Dennis Taylor** *[κιθάρα]*, **Graham Rivers** *[μπάσο]* και **Phil Lancaster** *[τύμπανα]* έφτιαξαν το καλοκαίρι του '65 τους **Lower Third**, όνομα που έφερε και ένα άλλο συγκρότημα που ηχογραφούσε για τη μικρή εταιρεία **Oak**. Εγραψαν μερικά τραγούδια με τη βοήθεια του Shel Talmy και δύο από αυτά, τα ***"You've Got A Habit Of Leaving"*** και ***"Baby Loves That Way"***, κυκλοφόρησαν σε μικρό δίσκο από την Parlophone και κωδικό **R.5315**. Το πρώτο ξεφεύγει από το τυπικό rhythm 'n' blues και πλησιάζει τον ήχο των **Who** [ο Talmy ήταν παραγωγός τους] με ένα α λα **Townshend** riff και ομαδικές επιθέσεις κιθάρας, μπάσου, φυσαρμόνικας και drums στη μέση και στο τέλος του, ενώ το δεύτερο είναι ένα μέτριο αγγλικό midsixties pop κομμάτι. Με ζωντανές εμφανίσεις οι Lower Third προσπάθησαν να προωθήσουν τον δίσκο, μάταια όμως. Στο **Marquee** τούς ανακάλυψε ο **Ken Pitt**, έγινε manager τους και τους έκλεισε μια συμφωνία με τήν **Pye**. Μετά από πρόταση του Pitt, ο Jones μετονομάστηκε σε Bowie και έκανε κάποια demos, όπως τα ***"London Boys"***, ***"Silly Boy Blue"*** και ***"Love You Till Tuesday"***, τα οποία εμφανίστηκαν αργότερα σε διαφορετικές εκτελέσεις, όταν ο καλλιτέχνης ήταν πλέον στην **Deram**.

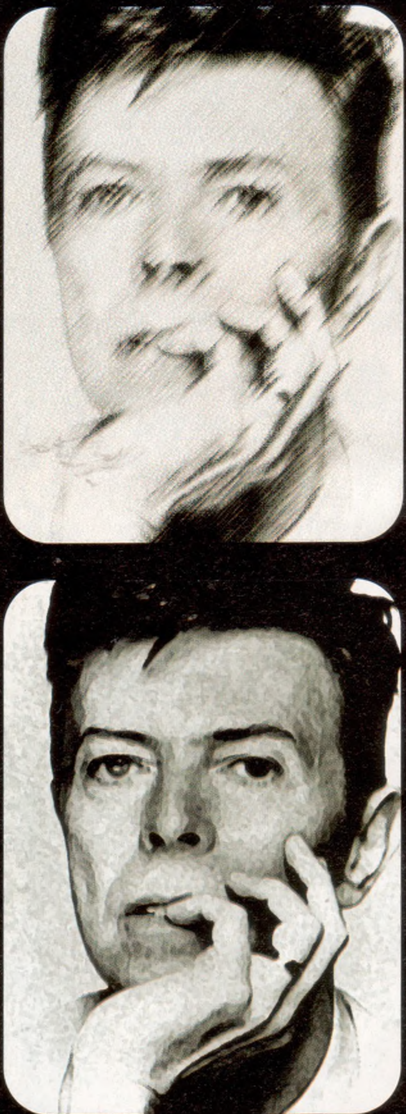
Τον Ιανουάριο του '66 κυκλοφόρησε το τέταρτο 45άρι του David Bowie με κωδικό **7N 17020**, και για πρώτη φορά και στην Αμερική [**Warner**], έχοντας στη μια πλευρά το ***"Can't Help Thinking About Me"***, με δυνατό μπάσο και πιασάρικο beat ρεφρέν, και στην άλλη το ***"And I Say To Myself"***, βασισμένο στη χιλιοδοκιμασμένη, αν και καλά καμουφλαρισμένη, φόρμουλα της διαδοχής των βαθμίδων I - VI - IV - V. Οι παραγωγοί του **Radio London** έπαιζαν συχνά το δισκάκι και έτσι αυτό έφθασε στο # 45 του singles chart του **Melody Maker**. Παρά την, έστω μικρή, επιτυχία ο Bowie για μία ακόμη φορά άλλαξε συγκρότημα και συνεργάστηκε με τους **Buzz** [**Derek Boyles** όργανο, **John Hutchinson** κιθάρα, **Dek Fearnless** μπάσο και **John Eager** τύμπανα], οι οποίοι όμως δεν αναφέρονται στην ετικέτα του μικρού δίσκου ***"Do Anything You Say"*** / ***"Good Morning Girl"*** ***[7N 17089]***. Με την έντονη παρουσία του πιάνου, την απελευθερωμένη φωνή του τραγουδιστή και το αιφνιδιαστικό τέλος το "Do Anything..." είναι ίσως ό,τι καλύτερο είχε κάνει ο Bowie ώς τότε. Το κομμάτι της δεύτερης πλευράς είναι ένα jazzy r 'n' b που θυμίζει Georgie Fame και **Manfred Mann**. Μετά από μια εμφάνιση στο **Ready Steady Go!** μαζί με τους **Small Faces** και τους **Yardbirds** κυκλοφόρησε το single τον Απρίλιο, τον ίδιο μήνα που κάποιοι άλλοι Buzz [από το Εδιμβούργο] έβγαζαν το δικό τους δισκάκι!

Τέσσερις μήνες αργότερα η Pye εξέδωσε το έκτο και τελευταίο επτάιντσο του David Bowie με κωδικό **7N 17157**, ο οποίος αυτή τη φορά συνοδευόταν από session μουσικούς, με τα ***"I Dig Everything"***, αγαπημένο των mods, που έπαιζαν στις συναυλίες τους οι "προοδευτικοί" **1-2-3** προτού γίνουν **Clouds**, και ***"I'm Not Losing Sleep"***. Ούτε αυτή τη φορά ήρθε η μεγάλη επιτυχία, όμως ο Bowie δεν έχασε τον ύπνο του γιατί το όνομά του είχε γίνει πλέον αρκετά γνωστό ώστε να ενδιαφερθεί γι' αυτόν η Decca και να τον εντάξει στο δυναμικό της θυγατρικής της Deram, τον Σεπτέμβριο του '66, όπου ηχογράφησε τον πρώτο μεγάλο δίσκο του.



Το ένα και μοναδικό single του Davie Jones και των King Bees, του οποίου η αξία πλησιάζει τις... 150.000 δραχμές!





David Bowie

Με αφετηρία το σημείο τερματισμού του Γιάννη Μαλαθρώνα, ο Μάρκος Φράγκος διανύει το υπόλοιπο μέρος της διαδρομής τού ανθρώπου με τα χίλια πρόσωπα.





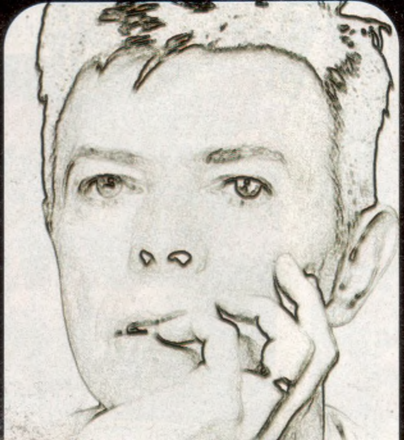









Οταν ο Γιάννης Μαλαθρώνας το 1982 τελείωνε το άρθρο του για τον David Bowie πιθανολογώντας την έλευση του vampire rock στον ήχο του Λεπτού Λευκού Δούκα, δεν φανταζόταν με τίποτα ότι θα συνέβαινε αυτή η ριζική μεταστροφή στα 80s. Ο Bowie όντως πέρασε στο vampire rock αλλά όχι με την κυριολεκτική σημειολογία του: συμβολικά τα έργα του Δαβίδ από εκεί και πέρα έφεραν τα σημάδια της καλλιτεχνικής αποσύνθεσης, του μαρασμού και της στειρότητας, συνεπαγόμενα των liftings, των τεχνητών αναπνοών και της πόζας. Μόλις στα 90's η δημιουργική ανάκαμψη φάνηκε στον ορίζοντα να περιμαζεύει τα υπολείμματα του κύρους του και να τα σταχυολογεί σε αξιοπρεπείς φόρμες. Ενα κράμα mainstream κοσμοπολιτισμού, αποπροσανατολισμένης κατεύθυνσης, αδύναμης φαντασίας και υπερβολικής ματαιοδοξίας, η περαιτέρω πορεία του Bowie διακλαδώθηκε έντονα σε όλα τα media, από κινηματογράφο ώς ζωγραφική, σε μια ολοφάνερη προσπάθεια να ισορροπηθούν όσες απώλειες είχε σε μουσική έμπνευση με τεχνικά κόλπα και με αυτοδημιούργητα hypes. Παρακολουθώντας την πολυποίκιλη καλλιτεχνική του δράση χωρίζω κι εγώ σε τρεις ενότητες την πορεία του από τα 80's και μετά: την εποχή της αποσύνθεσης, την εποχή της μηχανιστικής και την εποχή του ελιτισμού.



ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗΣ [1982 - 1988]

LET'S DANCE [ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1983, EMI AML 3029]

Modern Love / China Girl / Let's Dance / Without You / Riccochet / Criminal World / Cat People [Putting Out The Fire] / Shake It

David Bowie *[φωνή]*, Carmine Bojas *[μπάσο]*, Omar Hakim, Tony Thompson *[drums]*, Nile Rodgers *[κιθάρα]*, Stevie Ray Vaughn *[lead κιθάρα]*, Rob Sabino *[keyboards]*, MacGollehon *[τρομπέτα]*, Robert Arron *[tenor & φλάουτο]*, Steve Elson *[baritone & φλάουτο]*, Sammy Figueroa *[percussion]*, Bernard Edwards *[μπάσο στο "Without You"]*, Frank Simms, George Simms, David Spinner *[φωνητικά]*, David Bowie, Nile Rodgers *[ενορχηστρώσεις πνευστών]*.

ΤΟ ALBUM ***"LET'S DANCE"*** ΑΠΟΤΕΛΕΣΕ ΤΗ ΔΡΑΣΤΙΚΟΤΕΡΗ μεταμόρφωση του David Bowie ώς εκείνη τη φάση της καριέρας του: από τον αισθητικό θρίαμβο του ***"Scary Monsters"*** είχε πλέον περάσει σχεδόν ένας ολόκληρος αιώνας - ή τουλάχιστον αυτό φαινόταν από την κοστουμαρισμένη, καινούρια εικόνα του performer. Το κλειδί αυτής της δραστικής στροφής βρισκόταν στην αλλαγή της εταιρείας του: το συμβόλαιο των δέκα εκατομμυρίων δολαρίων που υπέγραψε με την EMI σήμανε την απροκάλυπτη πλέον τάση του να κατατροπώσει τα charts. Αυτό που δεν κατάφεραν τα προηγούμενα αριστουργήματά του, κατάφερε το "Let's Dance" με μεγάλη άνεση: κατέκτησε την κορυφή και στις δύο όχθες του Ατλαντικού και έγινε το album με τις γρηγορότερες πωλήσεις ever στον κατάλογο της EMI, μετά φυσικά το φαινόμενο των **Beatles**. Με πάνω από τέσσερα εκατομμύρια πωλήσεις παγκοσμίως και με πολυπλατινένιο status ο Bowie φάνηκε πρόθυμος και ιδιαίτερα ανταγωνιστικός να παίξει το παιχνίδι του mega star με τους όρους που έθεσε η δεκαετία της "εικόνας".

Απλοϊκά, τεχνοκρατικά τραγούδια, γραμμένα κάτω από τις επιταγές του τρέχοντος λουστραρισμένου groove, αντικατέστησαν τα πάλαι ποτέ πολυσύνθετα και "εγκεφαλικά" οικοδομήματα των 70s, εκτελεσμένα από την αφρόκρεμα του περφεξιονιστικού επαγγελματικού music jet set. Στην κορυφή της glamorous πυραμίδας στάθηκε ο **Nile Rodgers** [Chic] στην παραγωγή και ο **Bob Clearmountain** στην τεχνική επεξεργασία του ήχου που έδωσαν αυτή τη στιλπνή υφή στο album. Από κάτω, ως διεκπεραιωτικά σωστοί αλλά απρόσωποι εκτελεστές οι session men στρογγύλευαν όλες τις αιχμές - αν υποθέσουμε ότι υπήρχαν τέτοιες. Το ομώνυμο κομμάτι του δίσκου τού χάρισε το δεύτερο #1 στην Αμερική - το πρώτο του single από την εποχή του ***"Fame"*** - καθώς πούλησε πάνω από ένα εκατομμύριο αντίτυπα. Ενα ευάκουστο blaze funky που θέλησε να λειτουργήσει και ως σχόλιο ενάντια στη δυτική εξάπλωση στον τρίτο "παρθένο" κόσμο και στην αλλοίωσή του από καταναλωτικά φετίχ-πρότυπα *[στην προκειμένη περίπτωση, τα "κόκκινα παπούτσια"]*, κάτι που πιο γλαφυρά φαίνεται στο video clip όπου οι αυστραλοί Aborigines ανακαλύπτουν τις ψυχαγωγικές ηδονές της Δύσης, αλλά σύντομα επιστρέφουν στις παραδοσιακές δομές τους *[ευσεβείς πόθοι]*. Hype όμως δημιούργησε και το επόμενο single *[πάλι μέσω εικόνας]*, το ***"China Girl"***, μια σύνθεση του Bowie και του **Iggy Pop** που είχε εμφανιστεί στο album του τελευταίου ***"The Idiot"*** το 1977 και εδώ αναδομείτο επί το "πλαστικότερον". Το **BBC** απαγόρευσε την πρώτη έκδοση του video clip λόγω της σκηνής όπου ο Bowie κάνει έρωτα με την κινέζα ερωμένη του στην ακροθαλασσιά - κάτι που εξασφάλισε φυσικά την εμπορική επιτυχία του τραγουδιού.

Πολύ επιτυχημένη τροχιά είχε και το ***"Modern Love"***, το εναρκτήριο, ανεβαστικό rocker single του album, ενώ το μετριότατο ***"Without You"***, όπως του άξιζε, απέτυχε. Μέσα στον δίσκο υπήρχε και μια διαφορετική, σαφώς συμπαθέστερη και λιγότερο πομπώδης εκτέλεση του ***"Cat People"***, το θέμα του soundtrack του **Giorgio Moroder** της προηγούμενης χρονιάς, ένα ατυχές reggae εγχείρημα *["Riccochet"]*, ένα τυπικό funk αλά Chic *["Shake It"]* και το ***"Criminal World"***, ένα όμορφο κομμάτι γραμμένο *[στίχοι-μουσική]* από την τριάδα **Peter Godwin**, **Duncan Browne** και **Sean Lyons** που μέχρι τότε είχαν ηχογραφήσει τρία lps σαν **Metro.**

Με το album αυτό ο Bowie βρέθηκε αντιμέτωπος με τα τεράστια μεγέθη: οικονομικά, επιχειρηματικά, κοινωνικά. Προτού ξεκινήσει την περιοδεία του το 1983 πήρε ένα εκατομμύριο δολάρια για να παίξει ως πρώτο όνομα στο φεστιβάλ του **San Bernandino** στην California! Η μαμούθ περιοδεία του με τον γενικό στομφώδη τίτλο ***"Serious Moonlight"*** ξεκίνησε τον Ιούνιο του '83 στο **Wembley Arena** του Λονδίνου και τελείωσε τον Δεκέμβριο στην Bangkok της Ταϊλάνδης, έχοντας καλύψει φυσικά τη Βόρεια Αμερική και την Αυστραλία, με κάθε συναυλία του sold out. Στο **Madison Square Garden** της Νέας Υόρκης έπαιξε μπροστά σε εκατό χιλιάδες θεατές κερδίζοντας έτσι το βραβείο του Χρυσού Εισιτηρίου. Είναι η εποχή όπου η βιομηχανία της μουσικής θα αρχίσει να φορτώνει τον Bowie με κάθε είδους επαίνους και βραβεία, νιώθοντας ότι ο άλλοτε απολωλώς - νυν πειθαρχημένος και εργατικός - star επιτέλους επιστρέφει στις showbiz αυτά που τους χρωστάει. Οι κριτικοί, αμήχανοι και σαστισμένοι μπροστά στο θραυστικό εμπορικό προφίλ του, κάνουν δικαιολογημένα ένα βήμα πίσω. Ο άνθρωπος που άλλοτε ενέπνεε με τις περσόνες του ολόκληρα πολιτισμικά πρότυπα, τώρα βρισκόταν εντελώς γήινος και στυλιζαρισμένος, "βομβαρδισμένος" από ένα εκτυφλωτικό αλλά κενό light show *[έχει μείνει ιστορικό το τεχνικό μέρος της Serious Moonlight Tour]*, να πλασάρεται ως κραταιός αλλά απλοϊκός διασκεδαστής, μετά από μια πεντάχρονη απουσία από τις περιοδείες.

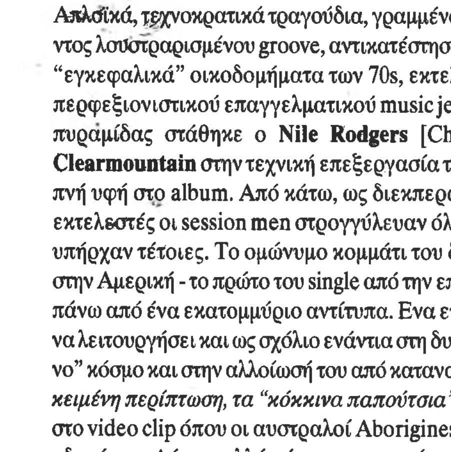
Ολη αυτή η χλιδή ερχόταν σε αντίθεση με το υλικό του album ***"Ziggy Stardust - The Motion Picture"***, που κυκλοφόρησε τον Νοέμβριο του 1983, και συνελάμβανε "ηχητικά στιγμιότυπα" από την τελευταία περιοδεία του Bowie ως Ziggy, δέκα χρόνια πριν. Και βέβαια η προηγούμενη εταιρεία του εκμεταλλεύτηκε όσο μπορούσε αυτό το εμπορικό ξέσπασμα του Bowie κυκλοφορώντας ελλιπείς και "αρπαχτές" συλλογές με επιτυχίες του, όπως το ***"Golden Years"*** *[Αύγουστος '83]* και το ***"Fame And Fashion"*** *[Απρίλιος '84]*.

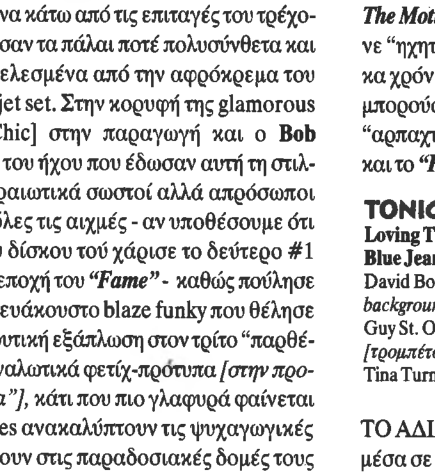
TONIGHT [ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1984, EMI DB1]

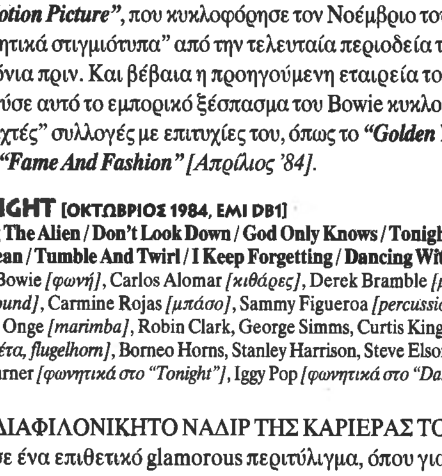
Loving The Alien / Don't Look Down / God Only Knows / Tonight / Neighborhood Threat/ Blue Jean / Tumble And Twirl / I Keep Forgetting / Dancing With The Big Boys

David Bowie *[φωνή]*, Carlos Alomar *[κιθάρες]*, Derek Bramble *[μπάσο, κιθάρα, synthesizer, background]*, Carmine Rojas *[μπάσο]*, Sammy Figueroa *[percussion]*, Omar Hakim *[drums]*, Guy St. Onge *[marimba]*, Robin Clark, George Simms, Curtis King *[φωνητικά]*, Mark Pender *[τρομπέτα, flugelhorn]*, Borneo Horns, Stanley Harrison, Steve Elson, Lenny Pickett *[πνευστά]*, Tina Turner *[φωνητικά στο "Tonight"]*, Iggy Pop *[φωνητικά στο "Dancing With The Big Boys"]*.

ΤΟ ΑΔΙΑΦΙΛΟΝΙΚΗΤΟ ΝΑΔΙΡ ΤΗΣ ΚΑΡΙΕΡΑΣ ΤΟΥ ΠΛΑΣΑΡΙΣΤΗΚΕ μέσα σε ένα επιθετικό glamorous περιτύλιγμα, όπου για μία ακόμη φορά ένας σωρός από άψογους επαγγελματίες πλαισίωναν κομμάτια αδύναμα στην πλειονότητά τους. Ο ίδιος έχει αποκηρύξει ανοιχτά τον δίσκο αυτόν παραδεχόμενος ότι "έκανε μια βλακεία", επειδή βιάστηκε προκειμένου να σταθεί αντάξια στην επιτυχία του "Let's Dance". Μέσα σε ένα εξωραϊστικό artwork από τον **Mick Haggerty**, όπου ο Bowie *[ή μάλλον η γαλάζια σκιά του]* ποζάρει εν μέσω μιας καλλιτεχνικά επιτηδευμένης εικόνας, το "Tonight" περιείχε μόλις τέσσερα καινούρια τραγούδια από τα εννέα συνολικά και αυτή τη φορά στην παραγωγή δεν βρισκόταν ο Nile Rodgers με το προσωπικό του στυλ, αλλά ο **Derek Bramble** και ο **Hugh Padham**, άψογοι studio men, απρόσωποι όμως μπροστά στο εκτόπισμα του Bowie. Οι προτεραιότητές τους







ήταν ένας άμεσα καταναλωτικός illustrated ήχος και αυτό ακριβώς σκάρωσαν. Το album προλογίστηκε με την κυκλοφορία του mini film ***"Jazzin' For Blue Jean"***, ένα clip είκοσι δύο λεπτών σε σκηνοθεσία του "πολύ" **Julian Temple**, όπου ο Bowie ενσαρκώνει τον Screamin' Lord Byron μέσα σε ένα story όπου στο τρίγωνο "αγόρι-συναντά-κορίτσι-συναντά-rock-star" ο τελευταίος κερδίζει το κορίτσι! Πέρα από την ουσιαστική αφέλεια, για μία ακόμη φορά το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στην καλλιτεχνική επιμέλεια της εικόνας, στο comedia del' arte μακιγιάζ του Bowie και στους αριστοτεχνικούς φωτισμούς του Temple. Το film αυτό συνόδευε το πρώτο single του album ***"Blue Jean"***, ένα όμορφο mid tempo με καλή ερμηνεία, αν και απολύτως θεατρική, από τον Bowie, που κατάφερε να ανεβεί ψηλά στα charts, όπως και το στομφώδες στιχουργικά ***"Loving The Alien"***, στο οποίο διακρίνονται ψήγματα της παλιάς ερμηνευτικής δεινότητάς του. Οι υπόλοιπες δύο πρωτοεμφανιζόμενες συνθέσεις είναι το ***"Tumble And Twirl"*** *[ένα ανθυπο-reggae αδιάφορο κομμάτι]* και το ***"Dancing With The Big Boys"*** *[που κλείνει το album μέσα σε ένα οργιαστικό τεχνοκρατικό χάλι]*, αμφότερες γραμμένες από τον Bowie και τον Iggy Pop. Εκεί όμως που φαίνεται κατάφορα η ανικανότητα του επιτελείου του δίσκου να δημιουργήσει αξιοπρεπή κομμάτια είναι στις πέντε διασκευές: το ***"God Only Knows"*** των **Beach Boys** *[από το ιστορικό "Pet Sounds" του 1966]* δεν κακοποιείται μεν, αλλά ακούγεται εντελώς αδιάφορο, το ***"I Keep Forgetting"***, που έγραψαν οι **Lieber & Stoller** για τον **Chuck Jackson** και διασκεύασε χρόνια αργότερα ο **Michael McDonald**, γίνεται μια καταγέλαστη παρωδία. Το ***"Don't Look Down"***, γραμμένο επίσης από τους δυο τους, είχε πρωτοεμφανιστεί στο album του Iggy Pop ***"New Values"*** το 1979 και εδώ γίνεται ένα χαλαρό reggae πείραμα. Τέλος, οι δύο επιπλέον συνθετικές συνεργασίες τους ***"Neighborhood Threat"*** και ***"Tonight"*** προέρχονται πάλι από album του Iggy, το ***"Lust For Life"*** του 1977. Το πρώτο αποτελεί μια τυπική επίδειξη power rock δύναμης και το δεύτερο, ένα reggae ντουέτο με την **Tina Turner**, χωρίς καμία γοητεία που να ανταποκρίνεται στο μέγεθος των δύο stars, το οποίο λόγω έλλειψης video clip απέτυχε να σκαρφαλώσει ως single ψηλά στα charts.

Πηγμένο στις μελό ενορχηστρώσεις των εγχόρδων *[του μετρ **Arif Mardin**]* το "Tonight" ανέβηκε στο #1 της Βρετανίας και μόλις στο #11 της Αμερικής και δικαιολογημένα έγινε το album που όλοι "αγαπούν να μισούν". Εν τω μεταξύ, έχοντας εξαπλώσει τη φήμη του στα μήκη και στα πλάτη της Γης, ο Bowie εκμεταλλεύεται αυτή την περίοδο κάθε ευκαιρία που του παρουσιάζεται προκειμένου να διευρύνει το εμπορικό του προφίλ: συνεργάζεται με το jazz fusion group του κιθαρίστα **Pat Metheny** και ερμηνεύει το πολύ καλό ***"This Is Not America"***, ένα τραγούδι που ταιριάζει απόλυτα στο δραματικό θέμα της ταινίας **"The Falcon And The Snowman"** του **Julian Temple**, εξασφαλίζοντας μια ακόμη εμπορική επιτυχία. Επιλέγει ως μοναδική του ζωντανή εμφάνιση μέσα σε ολόκληρη τη χρονιά την 13η Ιουλίου, όπου συμμετέχει στο **Live Aid** στο **Wembley Arena** και τα τέσσερα κομμάτια που ερμηνεύει έχουν φόντο ένα τετράλεπτο ντοκουμέντο στο οποίο έχουν κινηματογραφηθεί οι σκηνές της αιθιοπικής πείνας και δυστυχίας. Την ίδια μέρα γίνεται και η παγκόσμια πρεμιέρα της συνεργασίας του με τον **Mick Jagger**: στις οθόνες του φεστιβάλ προβάλλεται το video clip από τη διασκευή τους στο ***"Dancing In The Streets"*** *[των Martha Reeves & The Vandellas από το 1964]*, του οποίου φυσικά τα έσοδα προσφέρονται στο **Band Aid Trust**. Η εμμονή του με τον κινηματογράφο εξαργυρώνεται το 1986 με το παραμύθι **"Labyrinth"** του **Jim Henson** των **Muppets**, όπου εμφανίζεται ως Garreth, βασιλιάς των ξωτικών Goblins, και ερμηνεύει το βασικό θέμα ***"Underground"*** και το ***"As The World Falls Down"*** ως singles συν άλλα τρία κομμάτια, ενώ την ίδια χρονιά ερμηνεύει και το ομώνυμο θέμα της cartoon ταινίας **"When The Wind Blows"** σχετικά με τη φρίκη ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος με κινούμενα σχέδια του Murokami. Και τα τρία αυτά singles αντιμετώπισαν την απροθυμία της εταιρείας του *[τα δύο στην EMI, το τρίτο Virgin]* να τα προωθήσει, καθώς εκδήλωνε τη δυσαρέσκειά της να προσαρμοστεί στις συνεχείς ηχητικές μετατοπίσεις του Bowie!

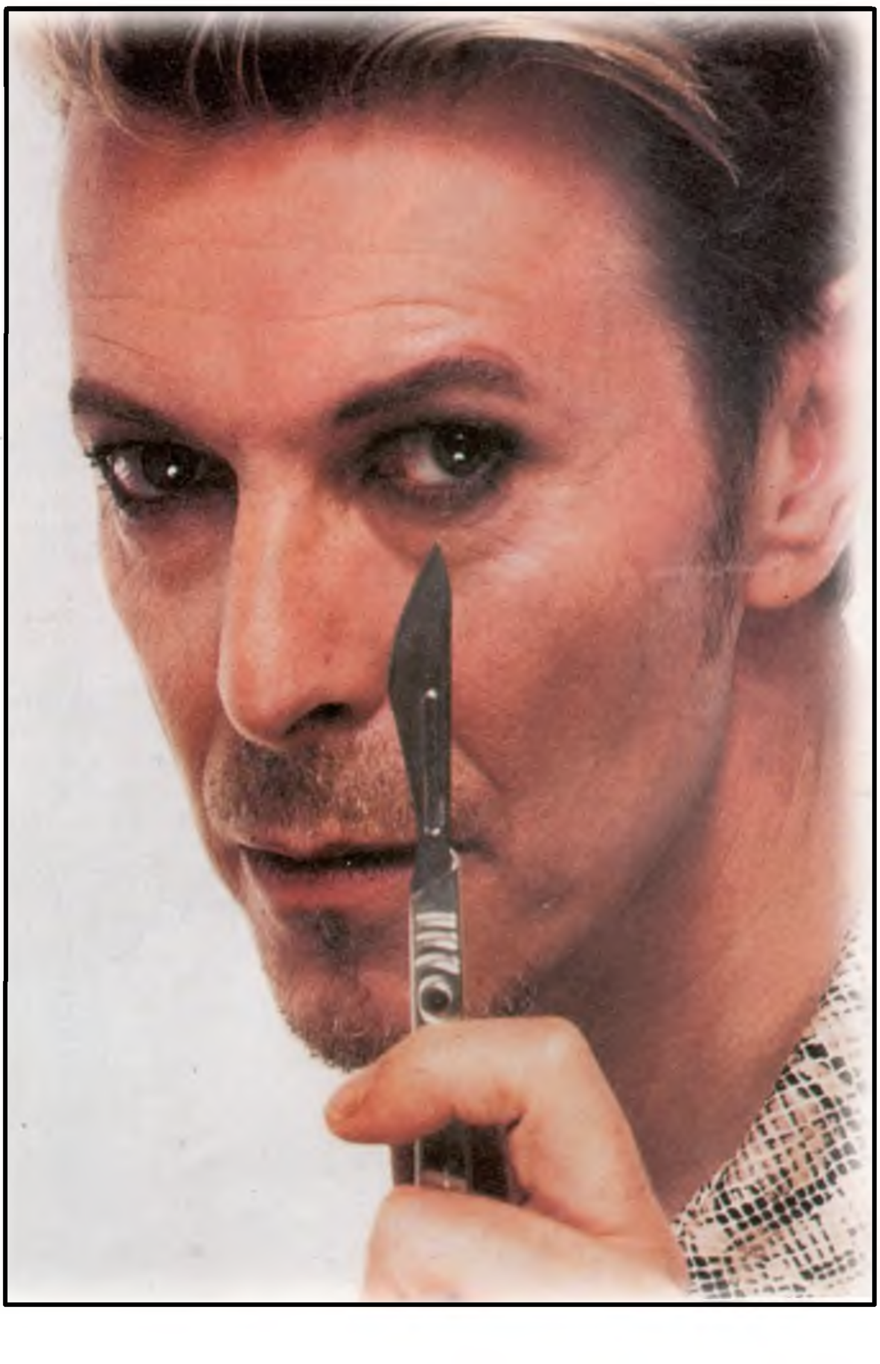
Για πολλούς όμως το καλλιτεχνικό tour de force του Bowie συνέβη με την ταινία του φίλου του Julian Temple, **"Absolute Beginners"**, που καταπιανόταν με την αισθητική σημειολογία και τις πολυτάραχες ημέρες των mods στα 60's. Σε αυτήν ο Bowie ως διαφημιστής Vendice Partners καταφέρνει να κερδίσει τις εντυπώσεις στο τρίπτυχο τραγουδιστής-ηθοποιός-χορευτής πλάι στην **Patsy Kensit**, στον **Ray Davies** και στη **Sade**. Ερμηνεύοντας τρία κομμάτια για το film *[το θαυμάσιο ομώνυμο θέμα, το **"That's Motivation"** και τη διασκευή στο **"Volare"**]* ο Bowie εμφανίζεται ως ο απόλυτος κερδισμένος μέσα σε ένα film που δέχτηκε αμφιλεγόμενα κριτικά σχόλια.

Είναι φανερό ότι ο Bowie έχει χάσει το κοινό του Ziggy και του Major Tom και έχει κερδίσει τις πλατιές καταναλωτικές μάζες - και φυσικά όχι για τα μουσικά ανδραγαθήματά του, αλλά για το status του multi media star. Η προσοχή του κόσμου έχει σαφώς μετατοπιστεί στις εντυπωσιολάγνες κινήσεις του αστέρα, αφήνοντας το μίζερο ως γενική εικόνα ηχητικό υλικό του κατά μέρος. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο ότι εκεί όπου ο Bowie ανέκτησε τη χαμένη του αξιοπιστία είναι μια ταινία που του παρείχε το background να ξεδιπλώσει τις τεχνικές του δυνατότητες και τα προτερήματά του. Ενα background που άλλοτε είχε τη σαφή δυνατότητα να το χτίζει μόνος του, χωρίς τις υποστηρικτικές μεγάλες δυνάμεις περί πολλού παραγωγών, session men, σκηνοθετών και hi-class φίλων.

NEVER LET ME DOWN [ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1987, EMI ALMS 3117]

Day In Day Out / Time Will Crawl / Beat Of Your Drum / Never Let Me Down / Zeroes / Glass Spider / Shinin' Star [Makin' My Love] / New York's In Love / '87 And Cry / Bang Bang

David Bowie *[φωνή, κιθάρα, keyboards, mellotron, moon harmonica, tamborine]*, Erdal Kizilcay *[keyboards, drums, μπάσο, τρομπέτα, βοηθητικά φωνητικά]*, Peter Frampton *[lead κιθάρα]*, Carmine Rojas *[μπάσο]*, Philippe Saise *[πιάνο]*, Carlos Alomar *[tamborine, φωνητικά]*, Crusher Bennett *[percussion]*, Laurie Frink, Earl Gardner *[τρομπέτα, flugelhorn]*, Borneo



Horns *[πνευστά]*, Robin Clark, Loni Groves, Diva Gray, Gordon Grodie *[φωνητικά]*, Mickey Rourke *[guest rap στο "Makin' My Love"]*.

ΑΙΣΘΗΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΤΟ ALBUM ΑΥΤΟ ΦΑΝΕΡΩΝΕ ΤΗΝ έντονη τάση του Bowie να αποδείξει εκ νέου την αξιοπιστία του. Με έναν ήχο που πάσχιζε να προσεγγίσει τη σοβαρότητα του παρελθόντος και με συμπαραγωγό τον **David Richards** *[τον άνθρωπο που έκανε παραγωγή και στο "Blah Blah Blah" του Iggy Pop την ίδια χρονιά, ένα album όπου ο Bowie συμμετείχε στη σύνθεση έξι τραγουδιών]* ο Bowie - φιλοδοξώντας να αναβιώσει κάποιο παρελθοντολογικό μεγαλείο - δημιουργεί στα τραγούδια του ένα κράμα από ορθόδοξο, μεγαθηριακό rock, παρατεταμένη ψυχεδελίζουσα φλυαρία και τυπικό mainstream. Συνεργό του σε αυτό το εγχείρημα έχει τον παλιό του συμμαθητή **Peter Frampton** που πλαισιώνει το καινοφανές στυλ του, τον **Alomar** και τον πολυοργανίστα **Kizilcay**. Στα κατά βάση καινούρια τραγούδια η επίφαση ενός νεοαποκτηθέντα δυναμισμού περνάει επιδερμικά και μόνο σε λίγες στιγμές η χημεία λειτουργεί θετικά: για μία ακόμη φορά το video clip που συνόδευε το πρώτο single ***"Day In Day Out"*** απαγορεύθηκε από το **BBC**, εξασφαλίζοντας έτσι το σχετικό hype σε ένα κομμάτι όπου ο Bowie επιστρατεύει όλη του την εναπομένουσα δραματικότητά του για να ερμηνεύσει άλλο ένα κοινωνικό θέμα που σχετίζεται με την κοινωνική παρακμή της Δύσης.

Το καλύτερο κομμάτι του δίσκου με το πιασάρικο pop refrain και τη δυναμική μελωδία ***"Time Will Crawl"*** και το σαφώς πιο συμβατικό ομώνυμο λειτούργησαν ως singles όπως και το ***"Making My Love"***, στο οποίο παρουσιάζεται ένα rap μέρος από τον φίλο τότε του Bowie, τον **Mickey Rourke**. Η καθιερωμένη διασκευή αυτή τη φορά έρχεται με το ***"Bang Bang"*** από το album ***"Party"*** του **Iggy Pop** του 1980, ένα κομμάτι γραμμένο ως συνήθως από τους δυο τους, ενώ το μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώνει το στιχουργικό θέμα του ***"Zeroes"***, μια παράφραση που ενέχει τον απαραίτητο σαρκασμό στους θριαμβικούς ***"Heroes"*** των late 70s. Οι κατάφορες μετριότητες βέβαια δεν λείπουν *[**"Beat Of Your Drum"**, **"New York's In Love"**, **"'87 And Cry"**]*, οι οποίες θα γίνουν οι βασικές αιχμές του δόρατος των κριτικών και ενός μεγάλου μέρους του κοινού που απορρίπτει καυστικά τον φιλόδοξο και επηρμένο δρόμο που χάραξε ο Bowie. Στο album υπάρχει και το μάλλον ανόητο ***"Glass Spider"***, που δάνεισε και τον τίτλο του στην επόμενη περιοδεία του Bowie.

Η **Glass Spider Tour**, που έγινε το 1987 με αφετηρία το Rotterdam της Ολλανδίας, ήταν μια ογκώδης επιχείρηση επίπονων τεχνικών διεργασιών και βαρύτατου μηχανικού-φωτιστικού εξοπλισμού, με επίκεντρο του show την τεράστια γυάλινη αράχνη στο κέντρο της σκηνής. Οταν η περιοδεία έφθασε στη Βρετανία, ο Bowie δεν έχασε ευκαιρία να συμπεριλάβει ως guests στα shows του ονόματα που είχαν σημαντική απήχηση εκείνη την εποχή, όπως οι **Alison Moyet**, **Big Country** και **Terrence Trent D' Arby**, σε μια εκστρατεία αύξησης και διατήρησης του glamour τού "κεντρικού άρχοντα" επί σκηνής. Ωστόσο, παρά την εισπρακτική επιτυχία της, η περιοδεία απέσπασε κακές κριτικές, με σημαντικότερη ένσταση ότι τα shows έμοιαζαν με μια κακέκτυπη απομίμηση του ύφους του ***"Diamond Dogs"***, όπου αναμειγνύονταν εκσυγχρονισμένα χορευτικά σχήματα και εκθαμβωτικοί εντυπωσιασμοί, κάνοντας το όλο θέαμα περισσότερο ένα φαντασμαγορικό musical παρά ένα δυναμικό μουσικό show. Μέχρι και ο ίδιος ο Bowie παραδέχτηκε ότι το show του θα λειτουργούσε θετικότερα σε κλειστούς χώρους παρά σε ανοιχτά στάδια.

Ηταν πασιφανές ότι ο David Bowie βρισκόταν ανέστιος στο κέντρο μιας δίνης που τον τραβούσε στο κενό της, μη έχοντας τη δύναμη να αλλάξει τη δυσάρεστη καλλιτεχνικά ροή του. Χωρίς κριτήριο και με παροπλισμένες τις άλλοτε οξύτατες αντένες του αρκούνταν στα ηχηρά αλλά απρόσωπα χειροκροτήματα, υπακούοντας όχι σε μούσες έμπνευσης αλλά στα περίπλοκα βιομηχανικά παιχνίδια του καταναλωτισμού και της εμπορικότητας.

Μη έχοντας έναν δελεαστικό ορατό στόχο για το επόμενο βήμα του, ο Bowie εμφανίστηκε στην αμφισβητούμενη ταινία του **Martin Scorsese** ***"The Last Temptation Of Christ"*** ως Πόντιος Πιλάτος, ανεβάζοντας τις μετοχές του στο χρηματιστήριο των vips. Ωστόσο το 1988 ο Bowie βρέθηκε για πρώτη χρονιά μετά το 1971 εκτός των charts των albums και singles στην Αγγλία και μόλις στις αρχές του 1989 επιλέγει ο ίδιος τη μικρή ετικέτα **Rykodisc** της Massachusetts για να επανακυκλοφορήσει δεκαοκτώ albums του ρεπερτορίου του. Εχει την ανάγκη μιας ουσιαστικής αλλαγής, αλλά ο πανικός δεν ήταν ποτέ καλός σύμβουλος.



ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΙΣΤΙΚΗΣ [1988 - 1992]

TIN MACHINE [ΜΑΙΟΣ 1989, EMI MT 15625]
Heaven's In Here / Tin Machine - Prisoner Of Love / Crack City / I Can't Read / Under The God / Amazing / Working Class Hero / Bus Stop / Pretty Thing / Video Crimes / Baby Can Dance
David Bowie *[κιθάρα, φωνητικά]*, Reeves Gabrels *[lead κιθάρα]*, Hunt Sales *[drums, φωνητικά]*, Tony Sales *[μπάσο, φωνητικά]*, Kevin Armstrong *[ρυθμική κιθάρα, hammond στο "Bus Stop"]*.

ΟΙ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ Bowie κατέληξαν εκεί που φαινόταν πιο πρόσφορο το έδαφος: επιστροφή στη σκελετική απλότητα του τετραμελούς αρχέτυπου group με δύο κιθάρες, μπάσο και τύμπανα. Ξαφνικά τα πολυπρόσωπα, διαπλεκόμενα επιτελεία μουσικών και συμμετεχόντων φίλων ανήκαν στο παρελθόν και καμία διάθεση για pop γιγαντισμό δεν φαινόταν να σκιάζει τη νέα κατεύθυνση. Η γνωριμία των τεσσάρων μεταξύ τους δεν ήταν φυσικά καινούρια υπόθεση. Κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης του album ***"Lust For Life"*** του Iggy Pop *[πάλι αυτός!]*, πίσω στο 1977, στο οποίο ο Bowie έκανε παραγωγή και συμμετείχε στις συνθέσεις, γνωρίστηκε για πρώτη φορά με τα αδέλφια **Sales**, τους οποίους χρησιμοποίησε ως rhythm section για το ιστορικό album του Iggy. Από τότε και μετά, οι δρόμοι τους χώρισαν. Δέκα χρόνια αργότερα, ο Bowie παρέλαβε μια demo κασέτα από τον **Reeves Gabrels**, έναν κιθαρίστα που παρουσίαζε τη δουλειά του. Ο Bowie, που βρισκόταν στη μέση της περιοδείας Glass Spider, ενθουσιάστηκε εντελώς και πήρε αμέσως τον Gabrels για συνεργάτη - είναι ένας άνθρωπος που ακόμη και σήμερα ασκεί δραστική επιρροή στον Bowie. Οι δυο τους έκαναν το 1988 μία ζωντανή εμφάνιση στο **Dominion Theatre** του Λονδίνου σε συνεργασία με την καναδική χορευτική ομάδα **La La La Human Steps**, επανεκτελώντας σε μία οκτάλεπτη version το ***"Look Back In Anger"*** από το album ***"Lodger"*** με μια καινούρια οργανική εισαγωγή γραμμένη από τον Gabrels. Αυτή η εμφάνιση ήταν και ο "πιλότος" για τη νέα κατεύθυνση του Bowie. Πολύ σύντομα ήρθε ξανά σε επαφή με τους αδελφούς Sales και οι τέσσερις τους συναντήθηκαν στην Ελβετία και, καλώντας επίσης τους **Kevin Armstrong** *[συνεργάτη του Bowie από παλιά, ειδικά στο Live Aid]* και **Tim Palmer** στην παραγωγή, έγραψαν μέσα σε μερικές εβδομάδες τριάντα πέντε τραγούδια, δώδεκα από τα οποία αποτέλεσαν το υλικό για το ομώνυμο ντεμπούτο album των **Tin Machine**.

Το υλικό πράγματι δεν είχε καμία σχέση με το πλαστικό mainstream των αμέσως προηγούμενων albums του Bowie. Βασισμένοι στην παράδοση του blues rock, του hard rock και του θορυβώδους ηλεκτρισμού που άγγιζε τις παρυφές του metal, οι τέσσερις Tin Machine *[τρεις φαινομενικά φρέσκιοι αμερικανοί και ένας αναδομημένος άγγλος αστέρας]* ξένισαν με την ξαφνική προγονοπληξία τους! Προφανώς με μια συμβολική κίνηση που είχε τη δική της σημασία διασκεύασαν καλά το ***"Working Class Hero"*** του **John Lennon**, κάνοντάς το μάλιστα και επιτυχία, και σε έναν επιπλέον ελιγμό του image making ντύθηκαν με sharp, στυλιζαρισμένα μαύρα κοστούμια, μια αναφορά τους στη λιτότητα της φόρμας και στην back to basics αισθητική. Τα τρία singles από το album *[το μηχανικά σκληρό **"Tin Machine"** με την παγωμένη ερμηνεία του Bowie, το υποβλητικό αντιναζιστικό **"Under The God"** και το κάπως υποκριτικό **"The Prisoner Of Love"**]* δεν έτυχαν θερμής προώθησης από την εταιρεία του Bowie, η οποία δεν είδε ποτέ με καλό μάτι τον σχηματισμό ενός νέου group του Bowie. Ωστόσο το album με τον βαθύ ήχο που του πρόσδωσε ο Palmer, χωρίς να είναι ιδιαίτερα καλό και χωρίς ενδιαφέρον, κατάφερε να σημειώσει εμπορική επιτυχία και να πουλήσει ένα εκατομμύριο αντίτυπα παγκοσμίως *[όσα δηλαδή δεν κατάφεραν να πουλήσουν συνολικά τα τέσσερα τελευταία albums του στην*

RCA, *δηλαδή τα "Low", "Heroes", "Lodger" και "Scary Monsters" μαζί!].* Σε σύγκριση όμως με τα έξι και πάνω εκατομμύρια του *"Let's Dance"*, το "Tin Machine" φαινόταν σαν φτωχός συγγενής, δίνοντας το δικαίωμα στην **EMI** να απαιτεί και να πιέζει για ένα ακόμη solo album. Ο Bowie αισθανόταν όμως την απαραίτητη ασφάλεια ανάμεσα στα μέλη μιας συνεκτικής μπάντας και αυτό τον βοηθούσε *[ή έτσι τουλάχιστον ένιωθε]* να επικεντρώνεται σε εύστοχες καλλιτεχνικές αποφάσεις. Η "νεανικότητα" όμως αυτού του project τον άφηνε αρκετές στιγμές εκτεθειμένο - π.χ. η φωνή του με το ιδιόρρυθμο μεταλλικό χρώμα τον πρόδιδε σε κομμάτια *[όπως το macho "Video Crime"]* που απαιτούν πληθωρικά ανδρικά guts, ενώ στο ξέφρενο rock 'n' roller *"Pretty Thing"* έχεις την αίσθηση ότι η μπάντα τον παρασύρει περισσότερο παρωδώντας τις βιολογικές του αντοχές, παρά τον αναδεικνύει. Και βέβαια, από την άλλη, υπάρχουν και κάποιοι "γραφικοί" διδακτισμοί όπως στο *"Crack City"*, όπου στηλιτεύεται το crack και πενθούνται τα lifestyles των νεαρών εξαρτημένων, που μοιάζει επιδερμικός εξορκισμός σε ένα πρόβλημα στο οποίο ο ίδιος ο βετεράνος Bowie ως διάσημος drug addict θα μπορούσε να αρθρώσει έναν μεστότερο λόγο. Είναι σαφείς οι προθέσεις των Tin Machine να πιάσουν τον σφυγμό της νεολαίας στην καμπή σχεδόν των δύο δεκαετιών, αλλά αυτό που καταφέρνουν είναι να παρατηρούν τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της αδυνατώντας να διεισδύσουν στον πυρήνα.





Τον Οκτώβριο του 1989 η Rykodisc κυκλοφόρησε την πρώτη της συλλογή με υλικό του Bowie, το set *"Sound And Vision"* το οποίο ανθολογούσε επιτυχίες και ακυκλοφόρητες σπανιότητες από το παρελθόν. Τον Ιανουάριο του 1990 ο Bowie ανακοίνωσε σε μια συνέντευξη Τύπου στο Λονδίνο την τελευταία του παγκόσμια περιοδεία με τίτλο **Sound And Vision World Tour 1990**, που θα ξεκινούσε τον Μάρτιο από τον Καναδά και θα τελείωνε τον Αύγουστο στο **Milton Keynes Bowl** της Βρετανίας έχοντας καλύψει δεκαπέντε συνολικά χώρες με 110 συναυλίες. Το πρωτότυπο gimmick στη συγκεκριμένη τουρνέ ήταν ότι σε κάθε σταθμό της το κοινό θα αποφάσιζε ποια "μεγάλα hits" του Bowie θα εκτελούνταν ζωντανά, μια διαδικασία που θα γινόταν μέσα από δημοψηφίσματα στα τοπικά ραδιόφωνα κάθε περιοχής! Μετά από αυτό το hype ήταν φυσικό να κυκλοφορήσει μία ακόμη ρετροσπεκτίβα επιτυχιών *["Changes Bowie"]* από την EMI, η οποία έφθασε στην κορυφή του βρετανικού chart. Καθώς η εκστρατεία που θα μπορούσε να έχει γενικό τίτλο "εκμετάλλευση του παρελθόντος με σύγχρονους τρόπους και marketing" βρισκόταν στον δρόμο της, ένα remix του *"Fame"* κυκλοφορεί από τον **Jon Glass** με καλεσμένη την **Queen Latifah** στα φωνητικά και συμπεριλαμβάνεται στο soundtrack της ταινίας **"Pretty Woman"** με την **Julia Roberts** και τον **Richard Gere**.

Ενώ όλα τα albums του Bowie στην RCA κυκλοφορούν από τη Rykodisc σε τακτά διαστήματα και ανεβαίνουν ξανά στα charts, ο Bowie δεν χάνει ευκαιρία να "βελτιώσει" τις δημόσιες σχέσεις του: εμφανίζεται στο **Dodger Stadium** του Los Angeles με support τον **Lenny Kravitz**, εισπράττοντας 1.117.086 δολάρια [!!!], συμμετέχει στο πέμπτο προσωπικό album του **Adrian Belew** *"Young Lions"* - απ' όπου κυκλοφορεί σε single το upfront rocker ντουέτο τους με τίτλο *"Pretty Pink Rose"* - και τραγουδάει μαζί με τον **Bono** επί σκηνής του **Richfield Coliseum** του Cleveland μια αναπάντεχη διασκευή του *"Gloria"* ενώ το καλοκαίρι του 1991 κάνει το ίδιο με τον **Morrissey** στο **Inglewood** της California, τραγουδώντας αυτή τη φορά μια διασκευή στο **"Cosmic Dancer"** του **Marc Bolan**.

TIN MACHINE II [ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1991, LONDON 828-272]

Baby Universal / One Shot / You Belong In Rock 'n' Roll / If There Is Something /Amlapura / Betty Wrong / You Can't Talk / Stateside / Shopping For Girls /A Big Hurt / Sorry / Goodbye Mr. Ed

David Bowie *[φωνή, ρυθμική κιθάρα, πιάνο, σαξόφωνο]*, Reeves Gabrels *[lead και ρυθμική κιθάρα, φωνητικά, vibrators, drano & όργανο]*, Hunt Sales *[drums, percussion, φωνητικά]*, Tony Sales *[μπάσο, φωνητικά]*, Kevin Armstrong [πιάνο στο "Shopping For Girls", ρυθμική κιθάρα στο "If There Is Something"], Tim Palmer *[πιάνο, percussion]*.

ΤΟ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟ ΤΟΥ BOWIE ΜΕ ΤΗΝ EMI ΕΙΧΕ ΗΔΗ ΛΗΞΕΙ ΑΠΟ τον Δεκέμβριο του 1990 μέσα σε μια επίσημα φιλική ατμόσφαιρα, κατά βάθος όμως το συναίσθημα παραγκωνισμού του Bowie ήταν τόσο έντονο και η επιμονή της EMI σε ένα προσωπικό album τόσο αδιαπραγμάτευτη ώστε τα πράγματα δεν θα ήταν δυνατόν να εξελιχθούν και πολύ αρμονικά. Ο Bowie συνέχιζε ανεξήγητα να νιώθει αυτή τη θαλπωρή μέσα στη διεκπεραιωτική μηχανή των Tin Machine, συνέχιζε να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα λόγια του Gabrels και το συμβόλαιό του με τη **Victory-London** ήρθε μόνο και μόνο ως αναγκαία κίνηση προκειμένου να κυκλοφορήσει το δεύτερο ομώνυμο album του group, με τους τέσσερις γυμνούς κούρους στο εξώφυλλο που σκανδάλισαν το αμερικανικό κατεστημένο, με αποτέλεσμα στην αμερικανική κυκλοφορία του το album να απεικονίζει τους τέσσερις κούρους ευνουχισμένους!

Με image σαφώς πιο adult και επιτηδευμένο, το δεύτερο lp των Tin Machine είναι μία ακόμη πιο μέτρια δουλειά από το πρώτο. Η σύγχυση των κατευθύνσεων είναι παντού κραυγαλέα, η επίφαση της σκληρής rock γνησιότητας έχει δώσει τη θέση της σε ένα κατεψυγμένο και αδιάφορο mainstream pseudo rock και ο ίδιος ο Bowie ακούγεται σαν ένας κακός αντίλαλος του εαυτού του. Και πάλι σε παραγωγή Tim Palmer *[εκτός από το μετριότατο **"One Shot"** που αναλαμβάνει ο **Hugh Padham**]*, το υλικό - όταν δεν ακούγεται γραφικό - γίνεται ενοχλητικό, όπως για παράδειγμα στο ψευδοαυθόρμητο κιθαριστικό solo του *"If There Is Something"* των **Roxy Music**. Τα δύο singles ***"Baby Universal"*** και ***"You Belong In Rock 'n' Roll"*** *[ένας παραπλανητικά αυτοσαρκαστικός στίχος]* κάθε άλλο παρά θερμής υποδοχής έτυχαν από το κοινό, όπως και ολόκληρο το album άλλωστε.

Σε μια απέλπιδα προσπάθεια εμπορικής ανόρθωσης ο Bowie δίνει πάλι μια σειρά συναυλίες σε Βρετανία και Αμερική, εμφανίζεται στο αμερικανικό τηλεοπτικό **"Saturday Night Live"** και στις αρχές του 1992 τιμά... τα εξηκοστά γενέθλια της **Elizabeth Taylor** στην **Disneyland** της California ως glamorous αστέρας του διεθνούς jet set, έναν ρόλο που επιβεβαίωσε και με τον γάμο του, τον Απρίλιο του '92, με τη σομαλή top model **Iman**, 36 χρόνων, με πολιτική τελετή στο δημαρχείο της Λωζάνης στην Ελβετία αλλά και με θρησκευτική στη Φλωρεντία της Ιταλίας στις 6 Ιουνίου. Εν τω μεταξύ διατηρεί ζεστή τη σχέση του με τον κινηματογράφο εμφανιζόμενος στο **"Linguini Incident"** του **Richard Shepard** με τη **Rosanna Arquette** και σε ένα μικρό πέρασμα από το **"Twin Peaks"**. Επίσης γράφει και το ομώνυμο θέμα της cartoon ταινίας **"Cool World"** του **Ralph Bakshi** [όπου οι **Kim Bassinger, Brad Pitt** και **Gabriel Byrne** δάνειζαν τις φωνές τους στους ήρωες], συνεργαζόμενος με τον **Nile Rodgers**.

OY VEY, BABY [ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1992, VICTORY 828328]

If There is Something / Amazing / I Can't Read / Stateside / Under The God / Goodbye Mr. Ed/ Heaven's In Here /You Belong In Rock 'n' Roll

David Bowie *[φωνή, ρυθμική κιθάρα, σαξόφωνο]*, Reeves Gabrels *[lead κιθάρα, φωνητικά]*, Tony Sales *[μπάσο, φωνητικά]*, Hunt Sales *[drums, φωνητικά]*, Eric Schermerhorn *[ρυθμική κιθάρα, φωνητικά]*.

ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΙΟ ΠΛΗΚΤΙΚΑ LIVE ALBUMS ΤΗΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΣ εικοσαετίας, το *"Oy Vey, Baby" [που στον τίτλο του παραφράζει το "Achtung Baby" των U2 που είχε βγει την ίδια περίοδο]* συγκεντρώνει υλικό από τα δύο albums του group από συναυλίες του στο Τόκιο, στο Chicago, στη Βοστώνη, στη Νέα Υόρκη και στο Sapporo. Πραγματικά τερατώδες σε ορισμένα σημεία *["I Can't Read"]*, αποτελεί το χειρότερο πράγμα που κυκλοφόρησε ο Bowie με τη δική του υπογραφή, εκτιθέμενος ως ένας κακομαθημένος, γερασμένος και ανέμπνευστος rocker που παιχνιδίζει σαν έφηβος, έρμαιο μιας λασπώδους, συγκεχυμένης παραγωγής.

Ως αντιστάθμισμα στο άσχημο αυτό project, στις αρχές του '93, ο **Philip Glass** κάνει μια συμφωνική απόδοση στο *"Low"* και το κυκλοφορεί εικονίζοντας στο εξώφυλλο τον εαυτό του αλλά και τους Bowie και Eno. Ο Glass δηλώνει βαθύτατα επηρεασμένος από τη μαγική χημεία της συνεργασίας Bowie-Eno και χρωματίζει με το χαρακτηριστικό μινιμαλιστικό στυλ του ένα έργο που ο ίδιος ο δημιουργός του, δεκαπέντε χρόνια μετά, αδυνατεί να τιμήσει.

ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΕΛΠΙΣΜΟΥ [1993 - 1997]

BLACK TIE WHITE NOISE [ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1993, SAVAGE - ARISTA 08-031914-20]
You've Been Around / I Feel Free / Black Tie White Noise / Jump They Say / Nite Flights/ Miracle Goodnight / Don't Let Me Down & Down / Pallas Athena / I Know It's Gonna Happen Someday / The Wedding Song
David Bowie *[φωνή, κιθάρα, σαξόφωνο, dog alto]*, Pugi Bell *[drums]*, Barry Campbell *[μπάσο]*, Sterling Campbell *[drums]*, Nile Rodgers *[κιθάρα]*, Gerado Velez *[percussion]*, John Regan *[μπάσο]*, Michael Reisman *[άρπα, tubular bells]*, Dave Richards, Philippe Saisse, Richard Hilton *[keyboards]*, Lester Bowie *[τρομπέτα]*, Mick Ronson *[κιθάρα στο "I Feel Free"]*, Al B. Sure *[φωνή - ντουέτο στο "Black Tie White Noise"]*, Reeves Gabrels *[κιθάρα στο "You've Been Around"]*, Wild T. Springer *[κιθάρα στο "I Know It's Gonna Happen Someday"]*, Fonzi Thorton, Tawatha Agee, Curtis King Jr., Dennis Collins, Brenda Whiteking, Maryl Epps *[φωνητικά]*.

Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ BOWIE ΜΕ ΤΟΝ NILE RODGERS ΜΕΤΑ ΤΟ ***"Let's Dance"*** του '83 έμελλε να επιχειρηθεί ξανά ακριβώς μία δεκαετία μετά: ενώ από το Αύγουστο του '92 είχε υπογράψει συμβόλαιο με την εταιρεία τού Rodgers **Savage** και είχε "πιλοτάρει" σε αυτήν με το κινηματογραφικό θέμα του "Cool World", μόλις ένα χρόνο αργότερα κυκλοφορεί το πρώτο του προσωπικό album για τα 90s και ξαναεμφανίζεται solo στο προσκήνιο μετά από έξι χρόνια που μεσολάβησαν από το ***"Never Let Me Down"***.

Πολλοί μίλησαν για μια πονηρή εμπορική κίνηση που σκοπό είχε να επαναλάβει τον εμπορικό θρίαμβο του "Let's Dance". Ομως η αλήθεια είναι, πέρα από τις εκατέρωθεν σκοπιμότητες των δύο εκ νέου συνεργαζόμενων βετεράνων, ότι πράγματι το ***"Black Tie White Noise"*** παρουσίαζε υλικό που ήταν ό,τι καλύτερο είχε προσφέρει ο Bowie εδώ και μία δεκαετία, χωρίς βέβαια ο δίσκος να αποτελεί κάτι συναρπαστικό. Εμπνεόμενος τον τίτλο του από τις ρατσιστικές ταραχές με αιχμή του δόρατος τον ξυλοδαρμό του **Rodney King** στο Los Angeles, ο Bowie φροντίζει να τοποθετήσει διακριτικά τις μαύρες r 'n' b επιρροές του και ο Rodgers κάνει τα πάντα για να τις τονίσει. Με μια αλάνθαστη rhythm section τα τραγούδια στέκονται όλα σε ένα αξιοπρεπές επίπεδο και κυμαίνονται ηχητικά σε μια ελαστική τεράστια γκάμα. Το πρώτο single ***"Jump They Say"***, εμπνευσμένο από την αυτοκτονία του ετεροθαλούς αδελφού του, έκανε καλή αίσθηση, ενώ τα δύο singles που ακολούθησαν, το ομώνυμο *[σε ένα άτυχο ντουέτο με τον **Al B. Sure**, που προσπαθούσε να παραπέμψει στους έγχρωμους crooners της **Motown**]* και το παραμυθένιο ***"Miracle Goodnight"***, δεν κατάφεραν να έχουν ηχηρή εμπορική επιτυχία λόγω περισσότερο της χρεοκοπίας της Savage η οποία δεν είχε τη δυνατότητα να τα προωθήσει, όπως άλλωστε και ολόκληρο το album.

Ιδιαίτερης μνείας αξίζουν οι τρεις διασκευές που επιχειρούνται εδώ: το ***"I Feel Free"*** των **Cream** είναι φανερό ότι επιλέχθηκε περισσότερο για να λειτουργήσει ως ιδανικό background στην κιθάρα του **Mick Ronson**, με τον οποίο συνεργαζόταν σε studio μετά από είκοσι χρόνια, το ***"I Know It's Gonna Happen Someday"*** του **Morrissey** από το album του τελευταίου ***"Your Arsenal"*** *[σε παραγωγή Mick Ronson]* ήταν ένα κομμάτι που, όπως λέει ο ίδιος ο Bowie, ήταν "κλεμμένο" ως ιδέα από το μουσικό στυλ του ίδιου στα 70s, οπότε στη διασκευή αυτή ακούγεται - σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου - ως Bowie που διασκευάζει Morrissey που διασκευάζει Bowie, και τέλος το ***"Nite Flights"*** των **Walker Brothers**, αποδίδοντας φόρο τιμής σε ένα από τα αγαπημένα του συγκροτήματα.

Ιδιαίτερα καλή αίσθηση δημιουργεί το ***"Pallas Athena"***, ένα instrumental κομμάτι με ambient beats που οφείλονται στα έγχορδα και στα κρουστά του **Michael Reisman** - ενορχηστρωτή του Philip Glass -, ενώ μελωδίες σαν το "Don't Let Me Down" βρίσκουν τον Bowie σε μια διάθεση να ενδυθεί εκ νέου το κοστούμι του αισθησιακού soul μελωδού. Μέσα σε μια έντονη και κάποιες φορές ενθουσιώδη, πολυπρόσωπη ατμόσφαιρα ο Bowie δείχνει να αποκτάει τον έλεγχο και το focus της καλλιτεχνικής του κατεύθυνσης και να γεφυρώνει τα χρονικά χάσματα της καριέρας του, ξανασυναντώντας παλιούς του φίλους *[όπως ο Mick Ronson και ο πιανίστας των Spiders, Mike Garson]*, διατηρώντας τους καινούριους *[όπως ο "κολλητός" του κιθαρίστας Reeves Gabrels]* και συναντώντας έγκυρους ανθρώπους για αναζωογονητικές συνεργασίες, όπως ο τρομπετίστας **Lester Bowie** και ο r 'n' b crooner **Al B. Sure**.

Δυστυχώς όμως δύο δυσάρεστα γεγονότα μέσα στο 1993 θα απογοητεύσουν ξανά τον Bowie: η χρεοκοπία της Savage και ο θάνατος του Ronson από καρκίνο στο συκώτι. Ωστόσο μέσα στην ίδια χρονιά δύο ακόμη projects διατηρούν τον Bowie στην επικαιρότητα, παρά την αντιξοότητα των συνθηκών: η κυκλοφορία της πληρέστερης ώς σήμερα συλλογής του ***"The Singles Collection"*** και το soundtrack του τηλεοπτικού mini serial ***"The Buddha Of Suburbia"*** για το **BBC 2**, σε σενάριο **Hanif Kureishi** και σκηνοθεσία **Roger Mitchell**. Σε συνθέσεις τού Bowie - ο οποίος γνώριζε καλά το καλλιτεχνικό στίγμα της περιόδου που εκτυλισσόταν το serial, τα 70's - και σε εκτελέσεις του ίδιου του Bowie και του Erdal Kizilcay, με την προσθήκη του Mike Garson στο ***"South Horizon"*** και την κιθάρα του **Lenny Kravitz** στην εναλλακτική απόδοση του ομώνυμου single του soundtrack, το "Buddah Of Suburbia" ήταν μια αμφιλεγόμενη, πειραματική και δύσκολη δουλειά, τολμηρή στην απόδοσή της, γεγονός που τον έβαλε ξανά στο κριτικό στόχαστρο. Ακόμη, ένα bootleg με τίτλο ***"Santa Monica 1972"***, με live ηχογραφήσεις - δεκαοκτώ στον αριθμό - από την αμερικανική περιοδεία του Ziggy, στις 20 Οκτωβρίου, κυκλοφορεί επίσημα στην αγορά από την **Trident** και περιέχει διασκευές στο ***"My Death"*** του **Jacques Brel** και στο ***"Waiting For My Man"*** των **Velvet Underground**.

Ακόμη πιο πικρόχολοι από τους μουσικοκριτικούς, στάθηκαν όμως οι ειδήμονες των εικαστικών τεχνών όταν ο Bowie μέσα στο 1995 εξέθεσε τις ακουαρέλες, τα γλυπτά και τις ελαιογραφίες του με κεντρικό θέμα τον Μινώταυρο στην gallerie της οδού Cork, η οποία θεωρείται "δύσκολη" στον εικαστικό κύκλο. Η συνεργασία του με τον αμφισβητούμενο ζωγράφο **Damien Hirst** και τον Νοτιοαφρικανό **Beezy Bailey** ξεσήκωσε την οργή της κριτικής. Για μία ακόμη φορά ο Bowie γινόταν αποδέκτης της σαρωτικής αμφισβήτησης των προθέσεων και των δραστηριοτήτων του.

1. OUTSIDE [ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1995, ARISTA - BMG 74321369002]
Leon Takes Us Outside / Outside / The Hearts' Filthy Lesson / A Small Plot Of Land / Segue / Baby Grace [A Horrid Cassette] / Hallo Spaceboy/ The Motel / I Have Not Been To Oxford Town / No Control / Segue/Algeria Touchshriek/ The Voyeur Of Utter Destruction [As Beauty] / Segue/Ramona A. Stone / I Am With Name / We Prick You/



Segue-Nathan Adler / I'm Deranged / Thru' These Architects Eyes / Segue/Nathan Adler / Strangers When We Meet

David Bowie *[φωνή, σαξόφωνο, κιθάρα, keyboards]*, Brian Eno *[synthesizers, treatments, strategies]*, Reeves Gabrels *[κιθάρα]*, Erdal Kizilcay *[μπάσο, keyboards]*, Mike Garson *[grand piano]*, Sterling Campbell *[drums]*, Carlos Alomar *[ρυθμική κιθάρα]*, Joey Barron *[drums]*, Yossi Fine *[μπάσο]*, Tom Frish *[πρόσθετη κιθάρα στο "Strangers When We Meet"]*, Kevin Armstrong *[πρόσθετη κιθάρα στο "Thru' These Architects Eyes"]*, Bryony, Lola, Josey & Ruby Edwards *[φωνητικά στα "Hearts' Filthy Lesson" και "I Am With Name"]*.

ΔΥΟ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟ ΕΞΕΖΗΤΗΜΕΝΟ, "ΕΤΕΡΟΦΩΤΟ" *"BUDDHA Of Suburbia"*, ο Bowie έμελλε να ηχογραφήσει το καλύτερο album του για τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια: δεν είναι τυχαίο ούτε το ότι αποτελούσε ένα νέο concept ούτε το ότι συνεργαζόταν ξανά με τον Brian Eno. Από τη φύση του θεατρική προσωπικότητα, "ξαναμπήκε στο πετσί" μιας νέας περσόνας, ενός "νέου", πιο εγκεφαλικού, ήρωα από τους αλλεπάλληλους ρόλους του στα 70's. Αυτή τη φορά γινόταν ο *Nathan Adler*, ένας φουτουριστικός noir detective μέσα από τα ημερολόγια του οποίου καταγράφεται το άναρχο και πολυσύνθετο χρονικό ενός "μη γραμμικού υπέρκυκλου γοτθικού δράματος" - ο "καλλιτεχνικο-τελετουργικός φόνος της Baby Grace Blue". Επηρεασμένος από τις λεγόμενες ritual arts *[στις οποίες οι performers-καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το σώμα τους ως όργανο της έκφρασής τους, επεμβαίνοντας πάνω του με κάθε παράδοξο τρόπο - από κάθε είδους κάκωση ώς... ακρωτηριασμό]* και από "καλλιτέχνες" όπως ο **Schwartz K** *[που ακρωτηρίασε τα γεννητικά του όργανα σε μια performance του]* και ο **Ron Athey** *[ηρωινομανής και φορέας του AIDS, που επίσης ακρωτηριάστηκε δημοσίως]* ο Bowie θέλησε να εξερευνήσει το περιθώριο της κοινωνίας όχι στις κοινωνικές του διαστάσεις αλλά στις ψυχολογικές: να εισχωρήσει στο attitude και στη νοοτροπία των ανθρώπων εκείνων που κινούνται πάνω στη λεπτή διαχωριστική γραμμή μεταξύ παρανοϊκής αυτοκαταστροφής και ευφυΐας. Σύλληψη φιλόδοξη και επώδυνη, η μελέτη των "outsiders" παρείχε στον Bowie έναν πλατύ καμβά πάνω στον οποίο θα μπορούσε να κεντήσει τις εντυπωσιακές παραστάσεις του. Ετσι χτίζει μια σειρά χαρακτήρες - όπως η αβυσσαλλέα "τυραννική φουτουρίστρια" *Ramona A. Stone*, σαράντα πέντε χρόνων, έμπορος ναρκωτικών και ιδιόρρυθμη γκαλερίστα, ο *Leon Blank*, ένας περιθωριακός εικοσιδυάχρονος μικροαπατεώνας, ή ο *Algeria Touchshriek*, ένας εβδομηνταοκτάχρονος cyber-αλχημιστής που πειραματίζεται με τα hi-tech ναρκωτικά - και τους τοποθετεί σε ένα story που μπλέκει τη φαντασία με την πραγματικότητα καθώς στα ημερολόγια του Adler υπάρχουν αναφορές και σε υπαρκτούς καλλιτέχνες, όπως ο ζωγράφος **Damien Hirst** και οι ritual αρτίστες **Ron Athey** και **Chris Burden**. Αντί στίχων, το story που δεν τελειώνει σε αυτό το album παρατίθεται στο artwork του album ενισχυμένο από τις εικονογραφήσεις του **Denovo**.

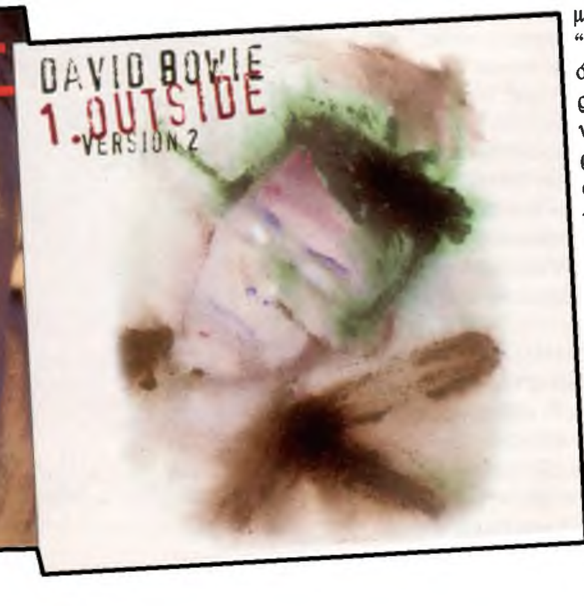
Ο Adler είναι ένας "άνδρας με παραδοσιακές αξίες", σύμφωνα με τα λόγια του Bowie, "που δεν μπορεί να καταλάβει αυτόν τον τόσο μπερδεμένο κόσμο και, αν μπορούσε να ελέγξει περισσότερο τα πράγματα, τότε η ζωή θα ήταν μια χαρά". Ο ρόλος του ως detective δεν είναι μόνο να εξιχνιάσει τα εγκλήματα που γίνονται αλλά και να ανακαλύψει αν αυτοί οι φόνοι αποτελούν έργα τέχνης, μια "δύσκολη" έρευνα που χρηματοδοτεί η **Tate Gallery** όπου εκτίθενται καλλιτεχνικά ανθρώπινα μέλη. Κεντρικό στοιχείο που διέπει το story είναι η ύπαρξη του συμβόλου του Μινώταυρου που, σύμφωνα με τον Bowie, "γεννήθηκε μέσα στην άγνοια, είναι γεμάτος πάθη, δεν μπορεί να εξηγήσει την ύπαρξή του, δεν ξέρει ποιος είναι ο σκοπός του και δεν έχει δει ποτέ το φως της ημέρας. Είναι η προσωποποίηση του τρόμου μας για το άγνωστο και της ανάγκης μας να καταλάβουμε γιατί είμαστε εδώ".

Μουσικά το *"1. Outside"* αποτελεί το πιο εγκεφαλικό δημιούργημα του Bowie μετά το "Scary Monsters" και την πιο εκκεντρική συνεύρεσή του με τον Brian Eno μετά από μία δεκαπενταετία. Οταν ο Eno είχε βρεθεί στο γαμήλιο party του Bowie το 1992 εντυπωσιάστηκε από τον ήχο του σαξόφωνου που είχε ηχογραφήσει ο ίδιος ο Bowie ειδικά για την περίσταση. Ηταν η περίοδος όπου ο Eno έγραφε το υλικό του album *"Nervenet"* και οι μουσικές του ανησυχίες διασταυρώθηκαν με αυτές του Bowie, αρχικά σε επίπεδο θεωρίας και συζήτησης. Και οι δύο καλλιτέχνες, σύμφωνα πάντα με τα λόγια του Bowie, στα 80's ένιωθαν "περιττοί και αχρείαστοι" και άρχισαν να αισθάνονται πιο ζωντανοί μουσικά στις αρχές των 90's, "να συντονίζονται ξανά". Χωρίς να έχουν συγκεκριμένη εικόνα για το τι ήθελαν να φτιάξουν ακριβώς, πήγαν στη Βιέννη της Αυστρίας, στο ψυχιατρείο **Guggin** όπου οι τρόφιμοι έχουν αφεθεί να εκφράζονται καλλιτεχνικά σε εικαστικές τέχνες ως πείραμα για την εξωτερίκευση των ταλέντων τους. Ολο αυτό το έργο που δημιουργείται στο Guggin ονομάζεται "outsider" art και έχει πάρει συλλεκτικές διαστάσεις. Ο Bowie και ο Eno, συλλέγοντας εντυπώσεις από μια ατμόσφαιρα στην οποία ο "καλλιτέχνης" δημιουργεί χωρίς το άγχος της αναγνώρισης και χωρίς την υπακοή σε κανόνες, μπήκαν συνεπαρμένοι στο studio και ταυτόχρονα σε έναν παράλληλο "κόσμο". Ο Eno μοίρασε στους μουσικούς κάρτες στις οποίες έγραφε λεπτομερείς οδηγίες για τον ρόλο που θα παίξει κάθε μουσικός. Ετσι ο Reeves Gabrels έγινε "πρώην μέλος ενός νοτιοαφρικανικού group που τώρα μπορούσε να παίξει όσα δεν του επιτρέπονταν προηγουμένως", ο Erdal Kizilcay έγινε "μέλος μιας αραβικής soul μπάντας του 2005 σε ένα βορειοαφρικανικό club διανοουμένων" και ο Sterling Campbell έγινε "μουσικός σε club διαστημικής βάσης, όπου τα Σαββατοκύριακα ψυχαγωγείται το επικίνδυνο "ανδρογυνικό" προσωπικό με βαρείς, σκληρούς ήχους". Οσο για τις οδηγίες προς τον Bowie, ήταν πολύ κοντά σε αυτό που είναι πράγματι: "ένας συμμετέχων σε μια ομάδα λόγου και τέχνης που κάνει πρόζα-τραγούδι σε πολλές γλώσσες, αφού το κοινό του αποτελείται από αγγλόφωνους, ισπανόφωνους και Κινέζους. Χρησιμοποιεί την τεχνολογία, επηρεάζεται από τον **Samuel Beckett** και απολαμβάνει της καλύτερης φήμης για ερμηνευτή".

Πράγματι οι ερμηνείες του Bowie πρωταγωνιστούν δραματικά στο σενάριο του album: για πρώτη φορά μετά από τόσο καιρό η φωνή του αποκτά ουσιαστική εκφραστική υπόσταση και βάθος. Μουσικά, οι κατευθύνσεις μπερδεύονται όπως αρμόζει μέσα σε αυτό το φουτουριστικό, παρακμιακό πλαίσιο: τα singles *"Hearts' Filthy Lesson"* και *"Hallo Spaceboy"* ακουμπούν με άνεση στις παρυφές του industrial ως ένα φιλοσοφημένο κράμα οργανωμένου θορύβου και αλά Eno ρυθμικών αναζητήσεων. Σε άτακτα πλαίσια παρεμβάλλονται μικρές αποσπασματικές βινιέτες με χαρακτηριστικούς μονόλογους των ηρώων, ενώ γύρω τους τα δεκατρία κομμάτια - επιλεγμένα μέσα από ηχητικό υλικό τρεισήμισι ωρών - δίνουν υπόσταση σε εικόνες μέσα από την πλοκή, κινούμενα σε μια ευρεία γκάμα διαθέσεων: το *"Motel"* αποτελεί μια μελωδία που η κλιμάκωσή της φέρνει στον νου τις δομές που ο Bowie εγκαινίασε με κομμάτια όπως το "Space Oddity", το *"I'm Deranged"* είναι μια αγχωτική electropop άσκηση για κλειστοφοβικούς και το *"A Small Plot Of Land"* ιχνηλατεί τα εδάφη μιας άναρχης abstract ηλεκτρικής jazz. Παντού βέβαια η συνθετική αντίληψη διέπεται από την groovy λογική του Eno *["No Control", "I Have Not Been To Oxford Town"]* και μόνο στο τελευταίο κομμάτι *"Strangers When We Meet" [που υπήρχε στο "Buddha Of Suburbia" και εδώ παρατίθεται αναδομημένο]* το στυλ πλησιάζει σε μια ορθόδοξη μορφή τραγουδιού.

"Ο Brian κι εγώ έχουμε μια τάση προς όλα όσα η κοινωνία έχει αφήσει πίσω της ή θεωρεί ότι είναι ξεπερασμένα. Ετσι τείνουμε να κλίνουμε προς αυτά που ο κόσμος θεωρεί ξεπερασμένα ή αναχρονιστικά και προσπαθούμε να μεταλλάξουμε σε "καινούρια τέρατα" αυτά τα κομματάκια, αυτά τα ερείπια της κουλτούρας δηλαδή". Ο Bowie είναι σαφέστατος στις επιδιώξεις του: μετά τον glamorous αφρό των 80's, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το περιθώριο *[«το άτομο όλο και περισσότερο νιώθει ότι δεν βρίσκεται μέσα στα γεγονότα, ότι δεν έχει πια τη δύναμη και ότι τίποτα δεν είναι σταθερό»]*. Αυτό έκανε στο "1. Outside" και κατάφερε με τον πλέον παράδοξο τρόπο να βρει την ισορροπία του και να επανακτήσει τα εύσημα της καλλιτεχνικής αξιοπι-





στίας του.
Η περιοδεία που έκανε στην Αμερική, με τους **Nine Inch Nails** support, μετά την κυκλοφορία του album και η κυκλοφορία του remix του "Hallo Spaceboy" από τους ευφάνταστους **Pet Shop Boys** δημιούργησαν πάλι ένα εντυπωσιακό puzzle γύρω από με την εικόνα του. Επικεντρωμένος στους στόχους του άρχισε να απολαμβάνει πάλι της δεδηλωμένης εκτίμησης των νεότερων καλλιτεχνών, που αναγνωρίζουν στο πρόσωπό του τις βασικές συνιστώσες της έμπνευσής τους. Μιλώντας με τον **Brett Anderson** των **Suede** στο NME ή με τον ζωγράφο Damien Hirst εκδήλωνε έναν "πατρικό" εαυτό σε ρόλο μέντορα, ενώ η καταπληκτική διασκευή του ***"The Man Who Sold The World"*** που έκαναν οι **Nirvana** στο ***"Unplugged"*** album τους αναζωπύρωσε τη ζήτηση για το "πατριαρχικό" υλικό του στα 70's. Παράλληλα ο "εικαστικός" Bowie απασχόλησε ξανά την επικαιρότητα καθώς σχεδίασε υφάσματα για ταπετσαρίες για λογαριασμό της φίρμας **Laura Ashley**, συμμετείχε σε επίδειξη μόδας για φιλανθρωπικούς σκοπούς υπέρ των αναξιοπαθούντων πολεμικών θυμάτων της Βοσνίας και έλαβε μέρος σε ομαδική έκθεση ζωγραφικής rock καλλιτεχνών με τον ίδιο σκοπό, μεταξύ των οποίων ήταν οι **George Michael**, **Iggy Pop**, **Elton John**, **Brian Eno** κ.ά.
Περισσότερο από έναν άνθρωπο στη δύση της καλλιτεχνικής προσφοράς του, ο Bowie προβάλλει στην αντίστροφη μέτρηση προς το 2000 ως ένας μεσόκοπος ελιτιστής, ένας αθεράπευτος εκκεντρικός που ξεπερνάει το αγχωτικό σύνδρομο του star και ενδύεται το κοστούμι του μέντορα-πατριάρχη.
Μισό αιώνα μετά... Στις 8 Ιανουαρίου ο David Bowie γιόρτασε τα πεντηκοστά του γενέθλια με ένα φιλανθρωπικό κοντσέρτο στο **Madison Square Garden** της Νέας Υόρκης, όπου δίπλα στο κουαρτέτο του επί σκηνής "πύκνωσαν" την ατμόσφαιρα καλλιτέχνες όπως ο **Lou Reed**, οι **Foo Fighters**, οι **Sonic Youth** και ο **Robert Smith** των **Cure**. Σε ρόλο, ούτε πολύ ούτε λίγο, αυτοκράτορα ο Bowie γιόρτασε τη ζωντάνια του και την επιμονή του στη σύγχρονη σκηνή με την πανηγυρική κυκλοφορία του εικοστού πρώτου επίσημου album του ***"Earthling"***, που συμβολικά εμπεριέχει την πιο σύγχρονη ηχητική τάση των καιρών: το drum 'n' bass. Εχουν περάσει ήδη τριάντα χρόνια από τότε που ο Bowie λανσαριζόταν ως "παράλληλος Donovan", το '66-'67, παίζοντας από διστακτική folk μπαλάντα ώς r 'n' b. Τριάντα χρόνια επεισοδιακών περιπετειών που "ανταμείφθηκαν" με το βραβείο της Ξεχωριστής Προσφοράς στη Μουσική από τη βρετανική δισκογραφική βιομηχανία. Μόλις φέτος ο **David Byrne** πρότεινε τον Bowie να μπει στο **Rock 'n' Roll Hall Of Fame**, την ίδια χρονιά όπου για πρώτη φορά ένας καλλιτέχνης του rock θα "ξεπουληθεί" στο χρηματιστήριο σε ένα πλάνο οικονομικών συναλλαγών που υπολογίζεται ότι κάνει τζίρο κάπου μεταξύ τριάντα και πενήντα εκατ. λίρες.
Η εικόνα που παρουσιάζει το 1997 ο Bowie είναι εντελώς διαφορετική από αυτήν των stars της γενιάς του όπως ο **Rod Stewart** ή ο **Phil Collins**: εκεί που οι δεύτεροι προτείνουν το μοντέλο του πάμπλουτου οικογενειάρχη, αποκαθαρμένοι από το μικρόβιο του "rock", ο Bowie επιβάλλει την ενεργητική παρουσία του στο προσκήνιο. Με ένα σχήμα *[μπάσο από την Gail Ann Dorsey, κιθάρα από τον Reeves Gabrels, πλήκτρα από τον παλιόφιλο Mike Garson, drums από τον Zachary Alford, πρώην συνεργάτη του Springsteen και των B52's]* που πιστεύει ότι είναι πιο θραυστικό από τους **Prodigy** και με μια αυτοπεποίθηση στο ζενίθ προτίθεται να μπει στις συνειδήσεις του κοινού όχι ως ένας "σεβάσμιος παλαίμαχος" αλλά ως ένας λειτουργικός μουσικός τού σήμερα. Μέλος ξανά μιας μπάντας ο Bowie με το hype του "Earthling" αυτό που ουσιαστικά προσδοκά είναι να συνδέσει την καμπή των πενήντα χρόνων του με κάτι βιώσιμο και παλμικό. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που το "Earthling" δεν αποτελεί τη φυσική συνέχεια του cyber serial που ξεκίνησε με το "1. Outside" - αυτή θα έρθει προσεχώς με το album ***"2. Contamination"*** που έχει ήδη στα σκαριά.
Ογκώδης, βαρύς και νευρώδης ο νέος ήχος του Bowie δεν εκφράζει καθόλου τις ρυτίδες στο πρόσωπό του. Για πολλούς αυτό είναι ανησυχητικό· για τον ίδιο όμως όχι, τουλάχιστον ώσπου να το πάρει απόφαση. Προς το παρόν απολαμβάνει την καλή κριτική που δέχεται για την εμφάνισή του ως **Andy Warhol** στο film **"Basquiat"** του **Julian Schnabel** και μοιράζει τον χρόνο του μεταξύ Αμερικής, Αγγλίας και Ελβετίας ως γνήσιος jet-setter.

